Versuch

einer kurzen und deutlichen Darstellung

der

Harmonielehre

oder Anweisung

richtige Harmoniefolgen und kleine Musik-Sätze zu erfinden

für

Anfänger und zum Selbstunterricht

von

JOH. GOTTLOB WERNER.

Zweite Abtheilung

Cursus III des Lehrbuchs, zum Unterricht im Klavierspielen.

LEIPZIG,

im Verlag von Friedrich Hofmeister.

1819.

Vorerinnerung.

Wir beschäftigten uns bisher in diesem Lehrbuche mit der Aufstellung aller brauchbaren Harmonieen, ihrer Verwechselungen, Umänderungen und mannigfachen Gestalten, in welchen sie erscheinen können, — lernten vorläufig die Gesetze kennen, welchen ein Theil derselben, die sogenannten dissonirenden Akkorde, in den gewöhnlichsten Fällen bei der Fortschreitung unterworfen ist, — suchten ferner uns den Begriff Tonart deutlich zu machen u. s. w. Welche Resultate sich aus dem Allen ergeben, wie die

einzelnen Harmonieen in Verbindung zu bringen sind, und aus ihnen musikalische Perioden und Sätze gebildet werden können, dies werden nun die Gegenstände unserer weiterer Untersuchungen seyn. War bis jetzt das Studium der Harmonielehre manchem Lernenden ziemlich trocken und mühsam, so wird es gewifs von nun an immer interessanter und angenehmer, und für den ausdauernden Fleifs erfreulich lohnend werden.

Inhalt des zweiten Theils.

Seite

Siebenter Abschnitt. Von den sämmtlichen einer Tonart angehörigen Grundharmonieen . . 5

A. Grundharmonieen der harten oder Durtonart - - - - - - ebd.

B. Grundharmonieen der weichen oder Molltonart - - - - - - 7

Achter Abschnitt. Von dem Fortschreiten der Dreiklangsharmonieen in einer und derselben Tonart 9

A. Fortschritte mit unverwechselten Dreiklangsharmonieen - - - - - ebd.

B. Fortschritte mit verwechselten Dreiklangsharmonieen - - - - - - 15

Neunter Abschnitt. Von dem Fortschreiten der Septimenharmonieen in einer und derselben Tonart 23

A. Vollkommene Kadenz - - - - - - - - - - 24

B. Unvollkommene Kadenz - - - - - - - - - ebd.

C. Trugkadenz - - - - - - - - - - - 25

D. Vermiedene Kadenz - - - - - - - - - - 27

Zehnter Abschnitt. Von der Verwandtschaft der Tonarten - - - - - 31

A. Nächste Verwandte einer Tonart - - - - - - - ebd.

B. Weitere Verwandschaften - - - - - - - - 32

Eilfter Abschnitt. Von dem Fortschreiten aus einer Tonart in die andere - - - 33

A. Ausweichungen überhaupt - - - - - - - - - ebd.

B. Ausweichungen in die nächst verwandten Tonarten - - - - - 34

C. Ausweichungen in entfernte Tonarten - - - - - - - 41

D. Einrichtung der Tonstücke in Hinsicht der Ausweichungen - - - - 47

E. Verschiedene Schlufsendungen - - - - - - - - ebd

*

Seite

Zwölfter Abschnitt. Von der Entstehung der Musikstücke aus Harmonieenfolgen - - 51

A. Zerlegung — Brechung — der Akkorde - - - - - - - 52
B. Umgestaltung und Verzierung der Akkorde durch harmoniefremde Töne - - - 57

Dreizehnter Abschnitt. Von der Melodie - - - - - - - 73

A. Von dem Verhältnifs der Melodie zur Harmonie - - - - - - ebd.
B. Rhythmische Gestaltung der Melodie - - - - - - - 74

Vierzehnter Abschnitt. Von der Begleitung einer Melodie - - - - - 78

A. Festsetzung der Tonart a) durch die drei Hauptharmonieen - - - - ebd.
b) durch die übrigen Grundharmonieen - - - - 80
B. Ausbildung der Grundstimme a) durch Verwechselung der Akkorde - - - 82
b) durch durchgehende Ausweichungen - - - 83
c) durch vorhaltende und durchgehende Töne - - ebd.
C. Ausweichungen der Melodie - - - - - - - 89
a) durchgehende Ausweichungen - - - - - - ebd.
b) Eigentliche Ausweichungen - - - - - - - 95
D. Begleitung verzierter Melodieen - - - - - - - - 96
E. Mehrstimmige und andere Begleitungsarten - - - - - - 97

Funfzehnter Abschnitt. Von den Tonstücken mit mehreren Hauptstimmen - - 99

A. Einrichtung gröfserer Tonstücke überhaupt - - - - - - 100
B. Verschiedener Styl - - - - - - - - - ebd.
C. Kontrapunkt - - - - - - - - - - - 101
D. Nachahmungen - - - - - - - - - - 104
E. Kanon - - - - - - - - - - - - 105
F. Fuge - - - - - - - - - - - - 108

Siebenter Abschnitt.

Von den sämmtlichen einer Tonart angehörenden Grundharmonieen.

In dem vorhergehenden sechsten Abschnitte lernten wir zuvörderst die drei Hauptharmonieen einer Tonart kennen. Wir sahen zugleich, wie diese Harmonieen die Tonleiter ihrer Tonart in sich fassen, oder wie sich solche in den einzelnen Bestandtheilen dieser Akkorde bilden und aufstellen läfst. Nun sind es aber jene drei Hauptharmonieen nicht allein, die einer Tonart angehören, sie sind nur die wichtigsten und vorzüglichsten, welche das Gefühl der Tonart in unserm Gehör völlig festsetzen können. So wie jeder Ton der Tonleiter ein Glied oder wesentlicher Bestandtheil der Tonart ist, so hat auch jeder seine besonderen Harmonieen; man kann jeden zum Grundton eines oder des andern Akkordes machen. Jeder musikalische Satz ist eine Folge mehrerer in regelmäfsiger Verbindung gebrachter Harmonieen, und eine derselben ist die tonische, die Tonart bestimmende. So lange die aneinander gereiheten Akkorde nur aus den sieben Tönen der Tonleiter bestehen, so lange spielt man auch aus einer und derselben Tonart. Läfst sich aber ein Akkord hören, der einen fremden, in der Tonleiter nicht vorkommenden Ton enthält, so ist man in eine andere Tonart übergegangen oder *ausgewichen;* wenigstens wird dadurch eine Ausweichung angedeutet. Das Fortschreiten von einer Harmonie zur andern nennt man auch *Modulation.* Man kann auf zweierlei Weise moduliren, nämlich: in einer und derselben Tonart, und ausweichend, aus einer Tonart in die andere übergehend.

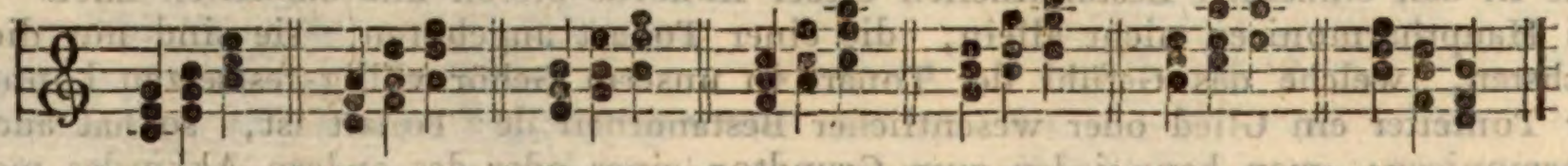
Zuvörderst müssen wir die einer Tonart eigenthümlich angehörenden Grundharmonieen aufsuchen.

A. *Grundharmonieen der harten oder Durtonart.*

So wie es überhaupt nur zwei Grundharmonieen giebt, so kann man auch nur auf jeden Ton der Tonleiter entweder eine Dreiklangs- oder eine Septimenharmonie nehmen, und wenn diese Akkorde

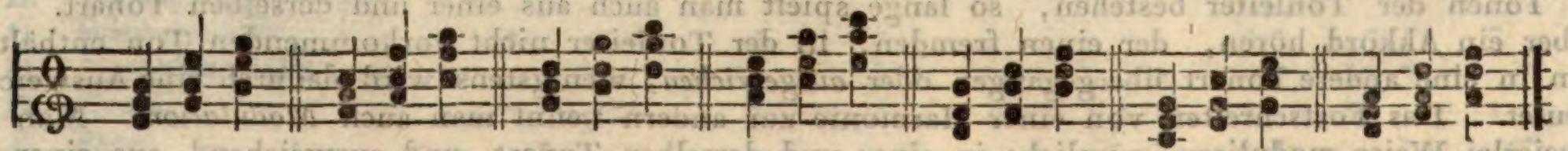
bloſs aus Tönen der Tonleiter gebildet werden müssen, so findet man leicht ihre Beschaffenheit. Wir stellen die Stammtonleiter der harten Tonarten, C-dur, auf. Ihre erste Stufe, C, bekommt den harten (tonischen) Dreiklang. Auf der zweiten und dritten, D und E, hat der weiche Dreiklang seinen Sitz; denn die groſse Terz von beiden, fis und gis, ist nicht in der Tonleiter vorhanden. Der vierten und fünften Stufe, F und G, Unter- und Oberdominante, kommt der harte Dreiklang zu. Auf die sechste, A, trifft der weiche, und auf die siebente, H, der verminderte Dreiklang, denn fis, als die reine Quinte von H, findet ſich nicht in der Tonleiter. Will man jede dieser sieben Dreiklangsharmonieen zu einem Septimenakkord machen, so bekommt man für die erste Stufe die groſse Septime, — C, e, g, h, — auf die zweite und dritte trifft der Septimenakkord mit kleiner Terz, — D, f, a, c, und E, g, h, d, — die vierte hat wieder die groſse Septime, — F, a, c, e, — auf der fünften hat der Hauptseptimenakkord seinen Sitz, — G, h, d, f, — für die sechste entsteht der Septimenakkord mit kleiner Terz, — A, c, e, g, — und auf die siebente trifft der Septimenakkord mit kleiner Terz und verminderter Quinte — H, d, f, a. — Dies wären also 14 Grundakkorde, sieben Dreiklangs- und eben soviel Septimenharmonieen. Der bessern Übersicht wegen folgen sie hier auch in Noten.

A. Dreiklangsharmonieen.



1) C — 2) D — 3) E — 4) F — 5) G — 6) A — 7) H —

B. Septimenharmonieen.



1) C — 2) D — 3) E — 4) F — 5) G — 6) A — 7) H —

Man bemerke hier, daſs nur auf der fünften Stufe, als der Dominante, der Hauptseptimenakkord seinen Sitz hat, die übrigen aber sind umgestaltete Septimenakkorde. Eben darin, daſs man bei der Modulation in einer und derselben Tonart, — soll diese festgehalten und nicht ausgewichen werden — keine Harmonie brauchen darf, die einen dieser Tonleiter fremden Ton enthält, liegt der Grund der Entstehung der sogenannten Nebenseptimenakkorde. Man nehme in C dur auf die erste, zweite, dritte, vierte, sechste

oder siebente Stufe den eigentlichen oder Hauptseptimenakkord, und lasse ihn auf die gewöhnliche Weise — wie im dritten Abschnitt B, 1 — fortschreiten oder auflösen, so verschwindet die Tonart C dur, und eine andere tritt an ihre Stelle, man hat eine Ausweichung gemacht.

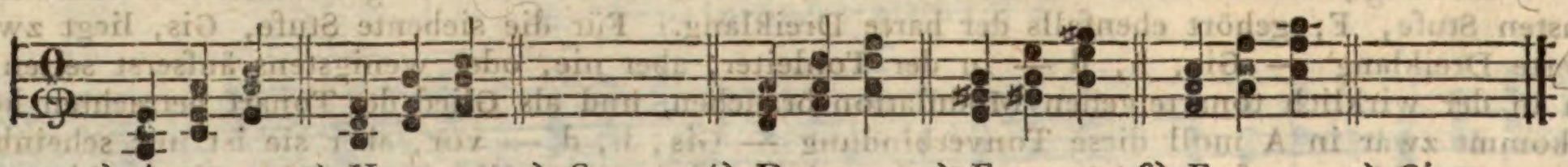
B. *Grundharmonieen der weichen oder Molltonart.*

Wir haben im sechsten Abschnitte die Molltonleiter auf zweierlei Art, als melodische und harmonische, kennen gelernt. Aus den dort angestellten näheren Untersuchungen ergiebt sich von selbst, dafs hier nur von der letzteren, der harmonischen, die Rede seyn kann, und es finden in der weichen Tonart keine andere Grundharmonieen statt, als solche, die sich aus der harmonischen Tonleiter bilden lassen. Wir wollen demnach die Tonleiter A moll durchgehen. Die erste Stufe, A, als Tonika, hat den weichen Dreiklang, die zweite, H, bekommt den verminderten, — H, d, f, — denn der weiche Dreiklang — H, d, fis — hat in A dur, nicht aber in A moll, seinen Sitz auf dieser Stufe; in Moll ist er schon ausweichend. Auf der dritten Stufe, C, kann keine Grundharmonie statt finden, weil der Tonleiter der Ton G, als Quinte von C, mangelt, und der übermäfsige Dreiklang — C, e, gis — kein wirklicher Grundakkord ist, ob er schon unter gewissen Umständen vorkommt. (Man vergleiche, was über denselben im dritten Abschnitt, unter B, III, bemerkt ist.) Der harte Dreiklang — C, e, g — kann nicht als einheimisch auf dieser Stufe betrachtet werden, denn er verletzt das Gefühl der Tonart A moll. Wenn man folgende drei Akkorde anschlägt: 1) A, c, e, a, 2) D, d, f, a, 3) C, e, g, c, wird man sogleich fühlen, dafs der letzte — der harte Dreiklang C — der Tonart A moll fremd ist. Die vierte Stufe, D, bekommt den weichen Dreiklang. Auf der fünften, E, der Dominante, hat der harte Dreiklang seinen Sitz, und es zeigt sich hier unwiderlegbar, dafs der Ton G durchaus nicht in A moll gehört, denn so wie man nach dem weichen tonischen Dreiklang auch den weichen Dreiklang auf der fünften Stufe — E, g, h — anschlägt, verschwindet das Gefühl der Tonart A moll; der Ton g bewirkt eine Ausweichung. Der sechsten Stufe, F, gehört ebenfalls der harte Dreiklang. Für die siebente Stufe, Gis, liegt zwar der verminderte Dreiklang — Gis, h, d — in der Tonleiter, aber nie, oder wenigstens äufserst selten, wird man ihn in der wirklich tonarteigenen Modulation brauchen, und als Glied der Tonart betrachten können. Häufig kommt zwar in A moll diese Tonverbindung — Gis, h, d — vor, aber sie ist nur scheinbar ein verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe; sie ist keine Grundharmonie (das Gis ist hier nur der Bafs-, aber nicht der Grundton), sondern das natürliche Gefühl nimmt diesen Zusammenklang — den scheinbaren verminderten Dreiklang — Gis, h, d — allezeit für den Hauptseptimenakkord auf der Dominante E in seiner ersten Verwechselung. Diefs wird deutlich einleuchten, wenn man in allen Fällen, wo jener, dem verminderten Dreiklang so ähnliche Akkord in Harmonieenfolgen, die der Tonart A moll wesentlich angehören, vorkommt, den Grundton E mit anschlägt, oder seine Oktave den obern Stimmen zufügt, so dafs ein Quintsextakkord entsteht. Will man diesen scheinbaren Dreiklang zu einem Septimenakkord machen, so bekommt man den sogenannten verminderten — Gis, h, d, f —, und dafs dessen ei-

gentlicher Grundton ebenfalls die grofse Unterterz des Bafstons — also hier E — ist, wurde ſchon früher (im dritten Abschnitte bei B. II, 4) gezeigt. Demnach kann man wohl annehmen, dafs für die siebente Stufe einer Molltonleiter keine Grundharmonie existirt, sondern dafs auf diesem Ton nur die erste Verwechselung der Dominantenharmonie vorkommt.

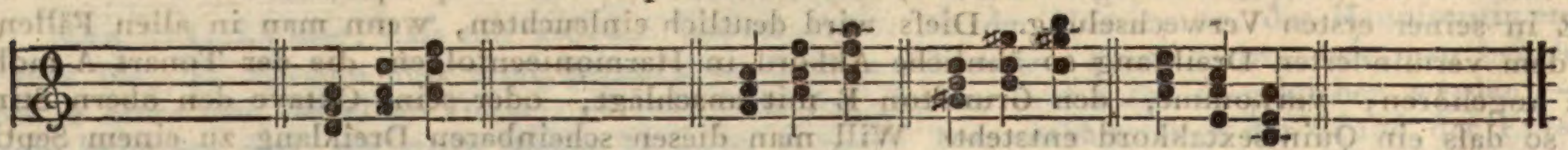
Nun wollen wir die der Molltonart eigenthümlichen Septimenharmonieen aufsuchen. Für die erste Stufe liefse sich ein Septimenakkord mit kleiner Terz, reiner Quinte und grofser Septime bilden, — eine unbrauchbare Harmonie. Wenn auch dieser Zusammenklang — A, c, e, gis — vorkommt, so ist er nicht als Grundakkord zu betrachten (diese Septime kann nichts anders, als Vorhalt der Oktave seyn), er gestattet nicht die Fortschreitung eines wirklichen Septimenakkords. Die erste Tonstufe in Moll hat also keine brauchbare Septimenharmonie. Auf der zweiten aber hat der Septimenakkord mit kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime — H, d, f, a — seinen Sitz. Wenn auf der dritten Stufe der übermäfsige Dreiklang als Grundharmonie nicht gültig war, so ist auch der Septimenakkord, welcher aus ihm zu bilden wäre — C, e, gis, h —, nicht als brauchbar anzuerkennen. Wo diese Tonverbindung auch vorkäme, wäre die übermäfsige Quinte immer nur ein zufällig erhöhetes Intervall, ein Vorhalt oder Durchgang. (Man vergleiche den dritten Abschnitt, B, III.) Auf die vierte Stufe, die Unterdominante, trifft der Septimenakkord mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime — D, f, a, c —, er ist aber auch nur als tonarteigene Harmonie unter gewissen Einschränkungen brauchbar. Auf der fünften Stufe wohnt bekanntlich die Hauptseptimenharmonie — E, gis, h, d — und auf der sechsten der Septimenakkord mit grofser Terz, reiner Quinte und grofser Septime — F, a, c, e —. Dafs der siebenten Stufe — Gis — kein eigentlicher Septimenakkord zukommt, ist schon erinnert worden. Hier folgen alle Grundharmonieen der Molltonart in Noten.

A. Dreiklangsharmonieen.



1) A — 2) H — 3) C — 4) D — 5) E — 6) F — 7) Gis —

B. Septimenharmonieen.



1) A — 2) H — 3) C — 4) D — 5) E — 6) F — 7) Gis —

Man sieht, dafs die Molltonart ärmer an eigenthümlichen Grundakkorden ist, als die Durtonart; dort in Dur fanden wir deren 14, hier nur 9. Es ist unumgänglich nothwendig, dafs der Lernende alle übrige Dur- und Molltonarten auf ähnliche Weise durchgehe, und die einer jeden angehörenden Harmonieen aufsuche und aufschreibe. Um sich dieses Geschäft zu erleichtern, kann man die Tonarten in der Ordnung nehmen, wie sie im sechsten Abschnitte aufgeführt sind. Wenn wir hier noch vorläufig bemerken, dafs auf jede der 14, einer Durtonart eigenthümlichen Harmonieen eine der 13 übrigen, so wie in Moll auf jeden von den 9 Grundakkorden einer der 8 übrigen folgen kann; dafs von jeder der 14 Grundharmonieen in Dur vielleicht auf jeden Grundakkord der 11 übrigen Durtonarten, und auf jede der 9 Harmonieen aller Molltöne eine Fortschreitung möglich ist, so auch wieder von einer Molltonart aus in gleichem Verhältnifs; ferner, dafs jede dieser Folgen zweier Akkorde, unter vielfältig veränderten Umständen, in mancherlei Lagen, Verwechselungen, Umkehrungen, Verbindungen u. s. w. erscheinen, und immer von verschiedener Wirkung seyn mag; so wird man einsehen, dafs die möglichen Harmonieenfolgen fast nicht zu berechnen, noch weniger aufzustellen sind. Freilich gehört eine und dieselbe Harmonie verschiedenen Tonarten an, aber sie hat dann ihren Sitz immer auf einer andern Stufe der Tonleiter, erscheint also auch stets in anderen Verbindungen. So gehört z. B. der harte Dreiklang C in C dur auf die erste, — in G dur auf die vierte, — in F dur und moll auf die fünfte, — in E moll auf die sechste Stufe. Es wird sehr nützlich seyn, ähnliche Fälle aufzusuchen, wie ein und derselbe Akkord in mehreren Tonarten, doch auf verschiedenen Tonleiterstufen vorkommt.

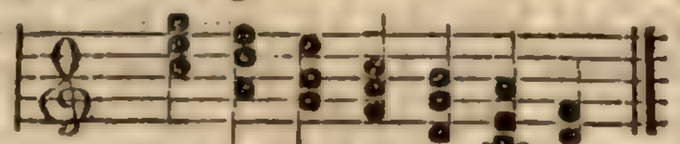
Achter Abschnitt.

Von dem Fortschreiten der Dreiklangsharmonieen in einer und derselben Tonart.

A. *Fortschritte mit unverwechselten Dreiklangsharmonieen.*

Wenn zwei Akkorde nach einander erklingen, so kann man dies schon eine Harmoniefolge, eine Fortschreitung nennen. Obschon auf jede einer Tonart eigenthümlichen Dreiklangsharmonie jede andere dergleichen, die aus derselben Tonleiter zusammengesetzt ist, folgen kann; so ist doch nicht jeder solcher Harmonieschritt von gleichem Werth und gleicher Wirkung, mancher vielleicht nur unter gewissen Ein-

schränkungen brauchbar, mancher wohl auch darum in nicht verwechselter Lage selten zuläfsig, weil fehlerhafte Fortschreitungen in den einzelnen Stimmen, Quinten- und Oktavenfolgen unvermeidlich wären u. s. f. Wollte man die ganze Tonleiter mit Dreiklangsharmonieen in der Reihe folgen lassen, also von 1 auf 2, von 2 auf 3 u. s. w. fortschreiten, wie es ohne grobe Stimmenfehler allenfalls in Dur, nicht aber in Moll — weil hier auf zwei Stufen keine Dreiklangsharmonie wohnt — geschehen kann; so wird man finden, dafs diese Harmoniefolge nicht sonderlich klingt. Z. B.



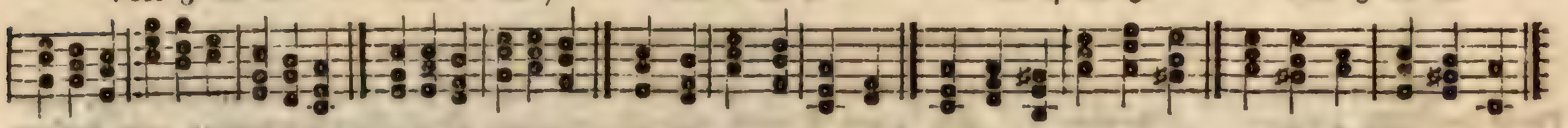
C, D, E, F, G, A, H.

Man sieht hieraus, dafs mehrere solcher Stufenschritte in lauter unverwechselten Dreiklangsharmonieen zwar möglich, aber nicht immer von guter Wirkung sind; dagegen kann jeder einzelne Sekundenschritt — wo der Grundton zur nächsten Stufe fortgeht — in gewissen Verbindungen mit gutem Erfolg gebraucht werden. Man vergleiche folgende Beispiele, deren jedes, nach vorhergehender tonischen Dreiklangsharmonie, eine brauchbare Sekundfortschreitung enthält. Die Stufen der Tonleiter werden der Kürze wegen nur mit Zahlen angegeben, und wo die erläuternden Notenbeispiele meistens nur in den Stammtonarten C dur und A moll stehen, bleibt das höchst nöthige Übertragen derselben in alle andere Tonarten — auf dem Klavier sowohl als auch auf dem Papier — dem Lernenden immer empfohlen. Da in der Molltonart auf der dritten und siebenten Stufe keine brauchbare Dreiklangsharmonie ihren Sitz hat, so kann auch keine Sekundfortschreitung auf eine oder von einer dieser Stufen statt finden.

Von 1 zu 2. Von 2 zu 3. Von 3 zu 4. Von 4 zu 5.

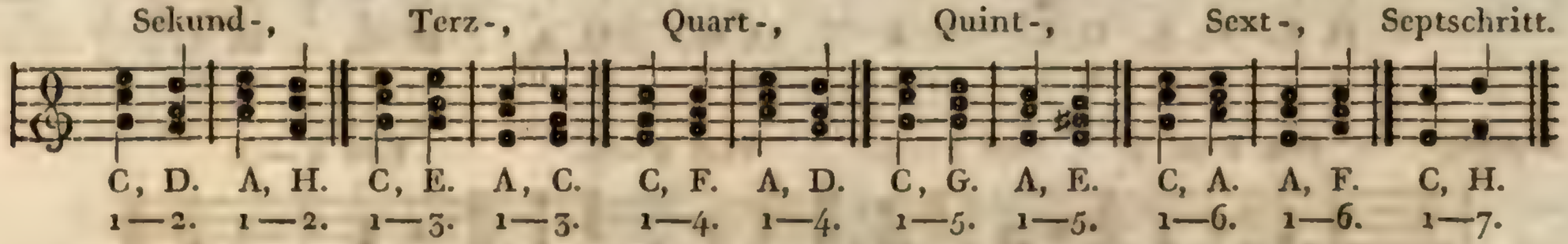
C, D. — — C, D, E. — C, E, F. — C, F, G. — —
1, 2. — — 1, 2, 3. — 1, 3, 4. — 1, 4, 5. — —

Von 5 zu 6. Von 6 zu 7. Von 1 zu 2. Von 4 zu 5. Von 5 zu 6.



C, G, A. — — C, A, H. — A, H. — — A, D, E. — A, E, F. —
1, 5, 6. — — 1, 6, 7. — 1, 2. — — 1, 4, 5. — 1, 5, 6. —

Man nennt jede Harmoniefolge, wo der Grundton des folgenden Akkords um eine Stufe höher liegt, als der vorhergehende, eine Sekundfortschreitung, und wie es kleine und grofse Sekunden giebt, so hat man auch grofse und kleine Sekundschritte; von C zu D ist ein grofser, von E zu F ein kleiner. Wenn nach einer Grundharmonie eine andere folgt, deren Grundton um eine Terz höher liegt — C — E oder F — A —, so ist es eine Terzfortschreitung. Es versteht sich nun von selbst, was ein Quart-, Quint- oder Sextschritt heifst. Wenn man hingegen aus der bisherigen in die um eine Sekunde, Terz u. s. f. höhere Tonart wirklich übergeht, so kann diefs keine Sekund- oder Terzfortschreitung, sondern eine Ausweichung in die Sekunde, Terz u. s. w. heifsen. Hier folgen dergleichen Fortschritte mit zwei Grundharmonieen, und zwar zuvörderst von der Tonika aus. Die Akkorde zu versetzen wird nicht schwer werden.

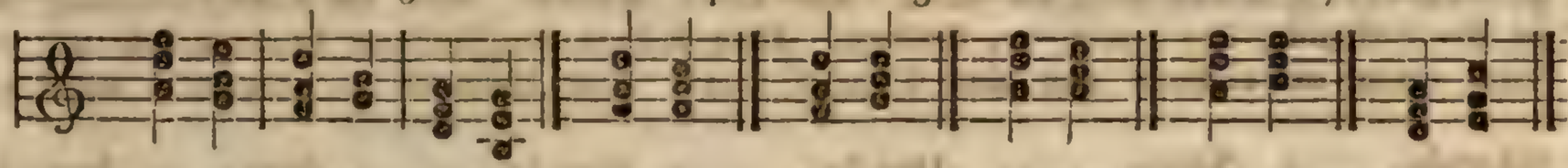


Der Septschritt in dem letzten Beispiele von 1 — 7 kommt eigentlich in der harten Tonart selten vor. Der verminderte Dreiklang auf der 7ten Stufe in Dur ist wohl brauchbar, aber nur in anderen Verbindungen, und am wenigsten auf dem tonischen Dreiklang. Oft findet man zwar dieselbe Akkordfolge, wie sie hier als Septschritt stehet, besonders in der ersten Verwechselung, die Terz d im Bafs — d, f, h —, es ist aber in den allermeisten Fällen nur eine scheinbare Fortschreitung von 1 — 7, die Tonverbindung — H, d, f — ist kein wirklicher verminderter Dreiklang, sondern die erste Verwechselung des Hauptseptimenakkords auf der Dominante, der eigentliche Grundton ist nicht 7 — H, sondern 5 — G, und was bei dem ähnlichen Zusammenklang der 7ten Stufe in Moll — in A moll Gis h, d — bemerkt ward, läfst sich oft auch hier anwenden. Später wird über die Unbestimmtheit dieser und ähnlicher Akkorde noch mehr zu erinnern seyn.

Solche Harmonieenfolgen von zwei Grundakkorden haben, aufser Verbindung mit anderen, noch wenig Sinn; manche so einzeln betrachtet, scheinen sogar hart — z. B. der Terzschritt in Dur von 1—3. — Alle mögliche dergleichen Fortschreitungen aufzustellen würde zu weitläufig seyn. Wir bemerken daher nur: dafs, so wie auf den tonischen Dreiklang einer Dur- und Molltonart, jede der übrigen der Tonart angehörenden Dreiklangsharmonieen folgen kann, eben so läfst sich von jeder andern Stufe auf jede der übrigen fortschreiten, also von 2 auf 3, 4, 5, 6, 7, 1, von 3 auf 4, 5, 6, 7, 1, 2 u. s. f. Es versteht sich, dafs in Moll, wegen der leeren Stufen, die keine Grundharmonieen haben, Ausnahmen zu machen sind, so wie, dafs manche solche Harmonieenfolge nur unter gewissen Umständen, in dieser oder jener

Lage u. s. f. brauchbar seyn wird. Der Lernende mag sie in allen Tonarten aufsuchen und aufschreiben. Es folgt hier der Anfang zu einer solchen Tabelle, nämlich die Fortschritte von der zweiten auf jede andere Stufe der Dur- und Molltonleiter. Ist dieses Beispiel in alle übrige Tonarten übersetzt, so kann man es, von der dritten und sofort von jeder anderen Stufe ausgehend, durchführen und transponiren.

C dur. Von 2 zu 3. Von 2—4. Von 2—5. Von 2—6. Von 2—7. Von 2—1.



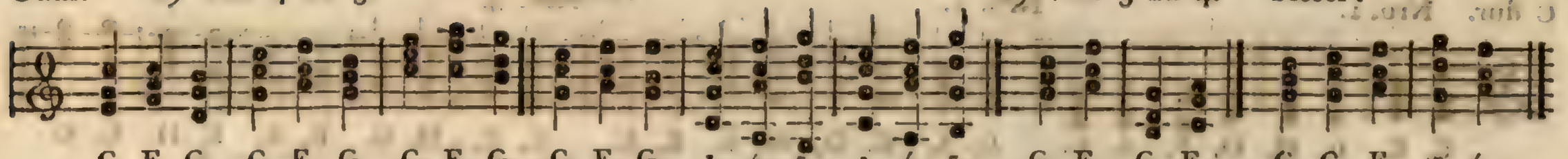
D, E. D, E. D, E. D, F. D, G. D, A. D. H. D, C.
2, 3. 2, 3. 2, 3. 2, 4. 2, 5. 2, 6. 2, 7. 2, 1.

A moll. Von 2 zu 4. Von 2—5. Von 2—6. Von 2—1.

H, D. H, D. H, E. H, E. H, F. H, F. H, A. H, A.
2, 4. 2, 4. 2, 5. 2, 5. 2, 6. 2, 6. 2, 1. 2, 1.

Giebt man diese Akkordfolgen auf dem Klavier an, so wird man leicht finden, welche dem Ohr weniger oder mehr behagen. So hat die Folge von 2 zu 3 oder von 2 zu 4, auch von 2 zu 6 in vorstehenden Beispielen C dur etwas fremdartiges, und doch kann jede in verschiedenen Verbindungen mit Erfolg gebraucht werden. Auch das unmittelbare Aufeinanderfolgen der zweiten und dritten Hauptharmonie der Tonart, — oder der Fortschritt von 4 zu 5, von der Unter- zur Oberdominantenharmonie, — behagt dem Ohr nicht immer völlig, und umgekehrt von 5 zu 4, kann diese Akkordfolge bisweilen wirklich hart klingen. Im ersten Fall wird sie milder und angenehmer, wenn man auf der Oberdominante die Septimenharmonie, oder den einen Akkord in verwechselter Lage nimmt, im zweiten verschwindet die Härte durch das Dazwischentreten der tonischen oder einer andern Harmonie, so wie auch oft nur das Verwechseln der Akkorde die Sache umändert. Man vergleiche nachstehende Beispiele. Die Stufenzahlen möge der Lernende selbst suchen, und wo sie hier beigefügt sind, zeigen sie für den einen oder den andern verwechselten Akkord den Grundton an, und der Bafs ist mit Noten angegeben.

C dur. a) Von 4 zu 5. besser: b) Von 5 zu 4. besser:



C, F, G. C, F, G. C, F, G. C, F, G. 1, 4, 5. 1, 4, 5. G, F. G, F. G, C, F. 5, 4.

A moll. a) oder: b) oder:

A, D, E. A, D, E. A, D, E. 1, 4, 5. E, D. E, D. E, A, D. 5, 4.

Es lassen sich auch mehrere, einander ähnliche Folgen tonarteigener Dreiklangsharmonieen, — Terz-, Quart-, Quint-, Sextschritte, — aneinanderreihen. Dafs solche Fortschreitungen von nicht ganz gleicher Gröfse seyn können, indem in der Tonleiter grofse und kleine Intervalle vorkommen, versteht sich von selbst. Wir geben einige Beispiele solcher harmonischen Reihenfolgen. In No. 1. findet man lauter Terz-, in No. 2. Sext- oder Unterterzschritte, in No. 3. steigt bei jedem Akkordpaare der Grundton um eine Quarte, und wenn man den letzten Akkord jedes Quartschritts wieder mit dem folgenden ersten vergleicht, so erscheinen Unterterz- oder Sextfortschritte. No. 4. enthält Quintschritte. Bei No. 5. schreitet jede der drei zusammengehörenden Harmonieen um eine Terz abwärts. Aus bekannten Ursachen lassen sich in Moll dergleichen Folgen nicht durch die ganze Tonleiter machen. No. 6. enthält zwei Quarten-, No 7 zwei Quintenfortschreitungen. Will man in diesem Verhältnifs weiter gehen, so stöfst man auf C, die dritte Stufe, wo kein Dreiklang zu nehmen ist. Bei No. 8. schreitet jeder Grundton um eine Unterterz abwärts. Man findet da den schon erklärten Zusammenklang auf der siebenten Stufe der Molltonleiter — Gis, d, gis h —; auch hier wird ihn das Gehör als erste Verwechselung des Hauptseptimenakkords, und den folgenden als Wiederholung desselben — wie bei No. 9 — um desto sicherer nehmen, da er nicht füglich anders fortschreiten kann, als wie diese Septimenharmonie aufgelöf't wird. Es kann auch wohl dieser scheinbare verminderte Dreiklang in Fällen vorkommen, wo er sich als blofs durchgehender Akkord erklären läfst.

C dur. Nro. 1.

C, E, G, H, D, F, A, C.

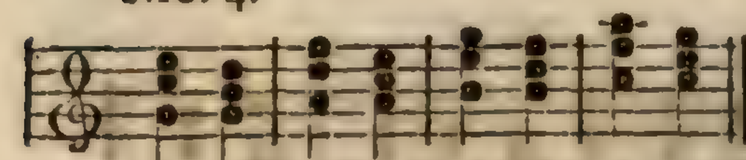
Nro. 2.

C, A, F, D, H, G, E, C.

Nro. 3.

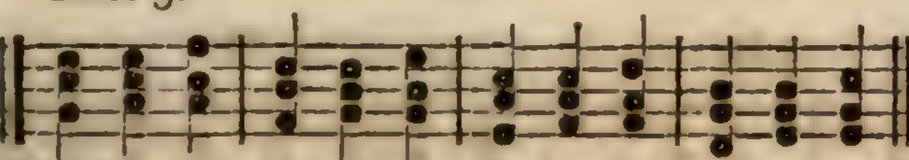
C, F, D, G. E, A, F, H. G, C.

Nro. 4.



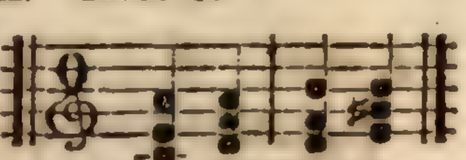
C, G, D, A, E, H, F, C.

Nro. 5.



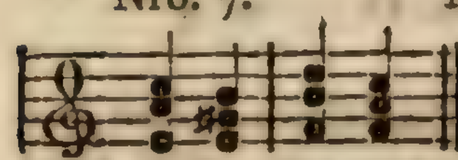
C, A, F, H, G, E, A, F, D, G, E, C.

A moll. Nro. 6.



A, D, H, E.

Nro. 7.



A, E, H, F.

Nro. 8.

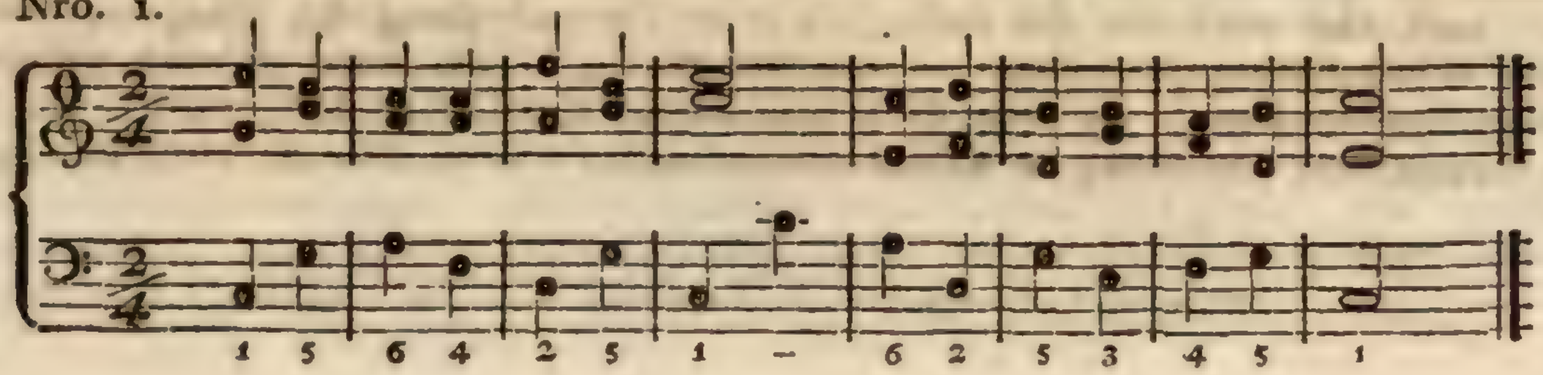
A, F, D, H, Gis, E, A.

Nro. 9.

Gis, E, A.

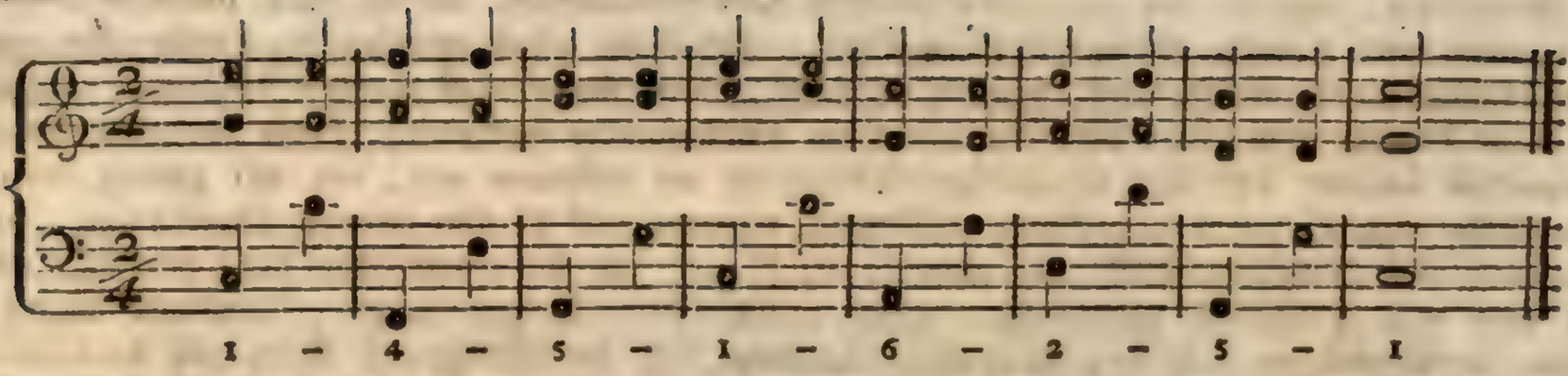
Dafs man auch längere ungleiche Fortschreitungen, selbst kleine Musikstücke, aus lauter unverwechselten Dreiklangsharmonieen bilden kann, erwähnten wir früher schon. Die kleine Anzahl derselben, zumal in der Molltonart, gewährt freilich nicht so viel Abwechslung; auch sind die oft gedachten Fehler in dem Fortschreiten der einzelnen Stimmen nicht so leicht zu vermeiden. Jn den folgenden Beispielen kommen nur tonarteigenthümliche Dreiklangsharmonieen vor. Die ersten drei sind kleine einfache Melodien und der Satz ist nur dreistimmig. Nro. 4. enthält eine bekannte Choralmelodie, vierstimmig. Man bemerke zugleich, wie und warum bei dreistimmigen Auslassungen, bei vierstimmigen Verdoppelungen eines oder des andern Intervalls nöthig sind.

Nro. 1.

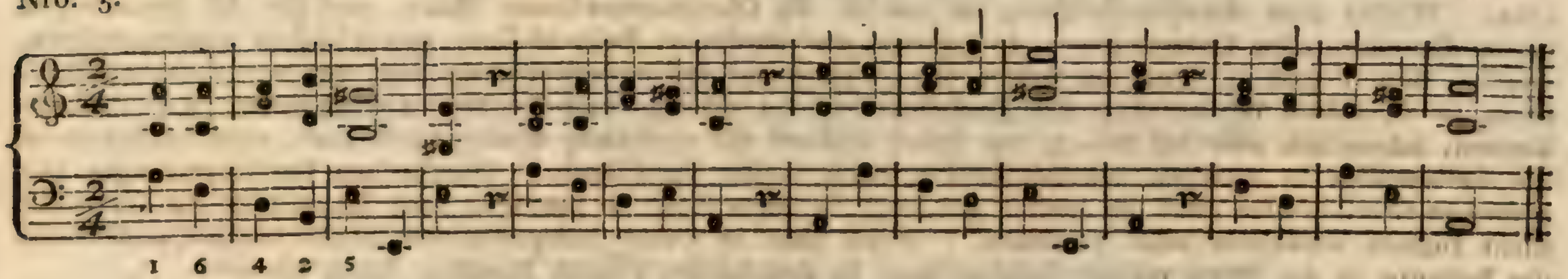


1 5 6 4 2 5 1 – 6 2 5 3 4 5 1

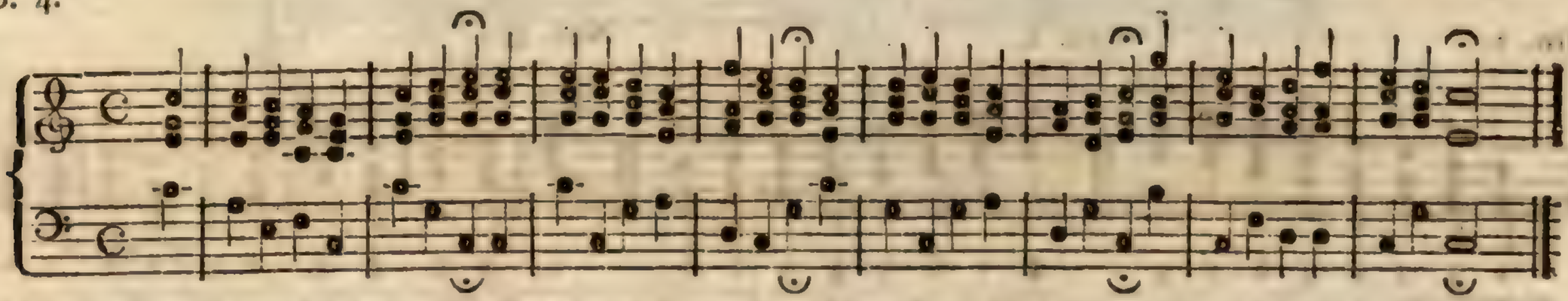
Nro. 2.



Nro. 3.



Nro. 4.

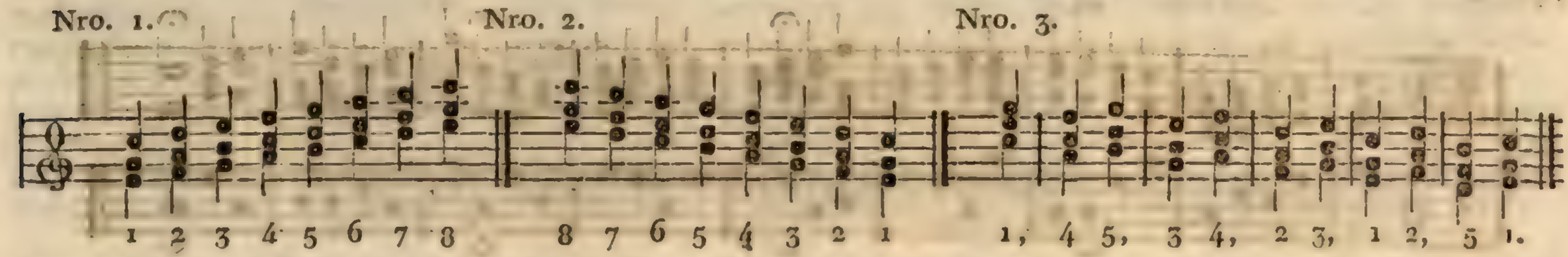


Die Modulation in einer und derselben Tonart wird schon um vieles reichhaltiger, leichter und angenehmer, wenn die Grundharmonieen auch in ihren Verwechselungen gebraucht werden.

B. Fortschreitungen mit verwechselten Dreiklangsharmonieen.

Dafs die beiden Verwechselungen einer Dreiklangsharmonie, — nämlich 1) der Sext- und 2) der Quartsextakkord — aus dem zweiten Abschnitt hinlänglich bekannt sind, wird hier vorausgesetzt. Bei

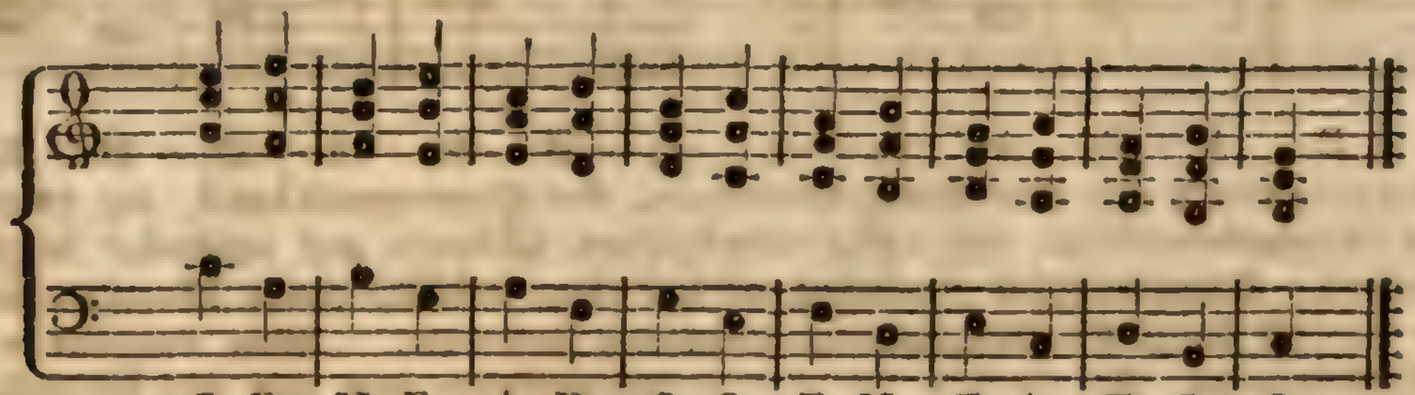
dem Gebrauch derselben, anstatt der unverwechselten Grundakkorde, lassen sich manche Fortschritte, die sonst fehlerhaft oder hart wären, anwendbar machen, der Bafs wird sangbarer, fliefsender, gefälliger, die Verbindung der Harmonieen enger und inniger, u. s. w. Alle diese und andere Vortheile zeigen sich künftig deutlicher; jetzt lernen wir zuförderst dergleichen Fortschritte kennen. Dafs bei den Verwechselungen einer Grundharmonie immer auf den Grundton Rücksicht zu nehmen sey, ist oft genug erinnert worden. Wenn z. B. der Bafs von C zu A schreitet, und man nimmt auf C den harten Dreiklang, auf A aber die erste Verwechselung des Dreiklangs F, — also a, c, f, — so ist zwar der Bafs um 6, der eigentliche Grundton aber nur um 4 Stufen gestiegen, man macht also keinen Sext-, sondern einen Quartschritt. Man kann ganze Reihenfolgen mit Sextakkorden machen, wie nachfolgende Beispiele beweisen. Die untersten Noten sind die Bafstöne. Die beigefügten Zahlen für die Stufenschritte zeigen auch die Grundtöne. Wollte man diese mitspielen, so machte die Oberstimme lauter Oktav- und der Alt Quintfolgen gegen die vierte oder Unterstimme. In solchen und ähnlichen Reihenfolgen mit gleichen Stufenschritten, wie bei Nro. 1 und 2, wird das Gehör den Akkord auf der siebenten Stufe für den verminderten Dreiklang — Grundton H, — also den Fortschritt 7 — 1 oder 8, und bei Nro. 2 umgekehrt, 8 — 7, anerkennen, schwerlich aber bei Nro. 3, wo dieser Akkord als vorletzter wieder vorkommt, man müfste denn die Reihenfolge in gleichen Sekundschritten noch weiter fortführen. Dergleichen Fortschreitungen mit mehreren Sextakkorden sind am besten 3stimmig in enger Lage zu machen; auch lassen sich die Intervalle nicht füglich umkehren oder versetzen. Wenn man in diesen Beispielen die immer obenliegende Sexte des Bafstons in die Mitte nähme, bekäme man in den beiden oberen Stimmen lauter Quinten.



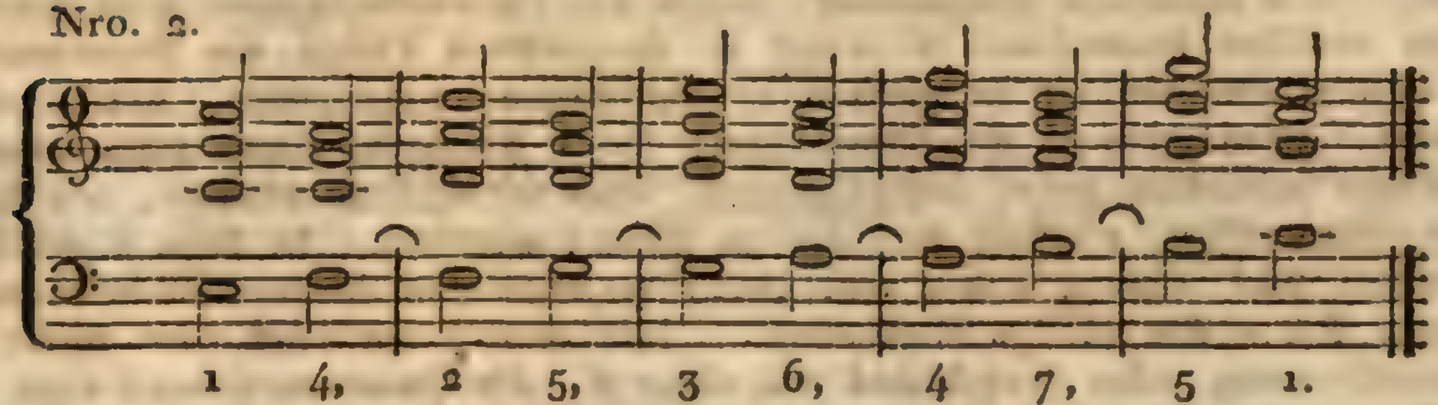
Andere und längere Reihenfolgen in Dreiklangsharmonieen erster Verwechselung oder Sextenakkorden, kommen selten vor, und in Moll sind auch diese aus bekannten Ursachen nicht ausführbar. Häufiger werden die verwechselten Dreiklangsharmonieen mit den unverwechselten vermischt gebraucht, wo sich ebenfalls Reihenfolgen in gleichen Fortschritten ausführen lassen. Man vergleiche folgende Beispiele. Nro. 1 enthält Quarten- oder Unterquintenschritte; die Bafstöne jedes Akkordpaars schreiten zwar in Sexten oder Unterterzen fort, aber nicht die Grundtöne, der zweite von den zwei zusammenstehenden Akkorden ist hier allezeit ein verwechselter. Bei Nro. 2. findet man ebenfalls Quart- und bei Nro. 3. Sext-

oder Unterterzschritte; die Baſstöne steigen in Sekunden aufwärts und bilden Bindungen, jeder ist von der einen Harmonie der Grundton selbst, von der zweiten aber nur die Terz desselben, wie man leicht wird beurtheilen können. In Nro. 4 kommen vermischte Folgen in Moll vor. Man bemerke auch bei Nro. 2 und 3, wie leicht eine Harmonie mit einer andern auf demselben Baſs umgetauscht werden kann.

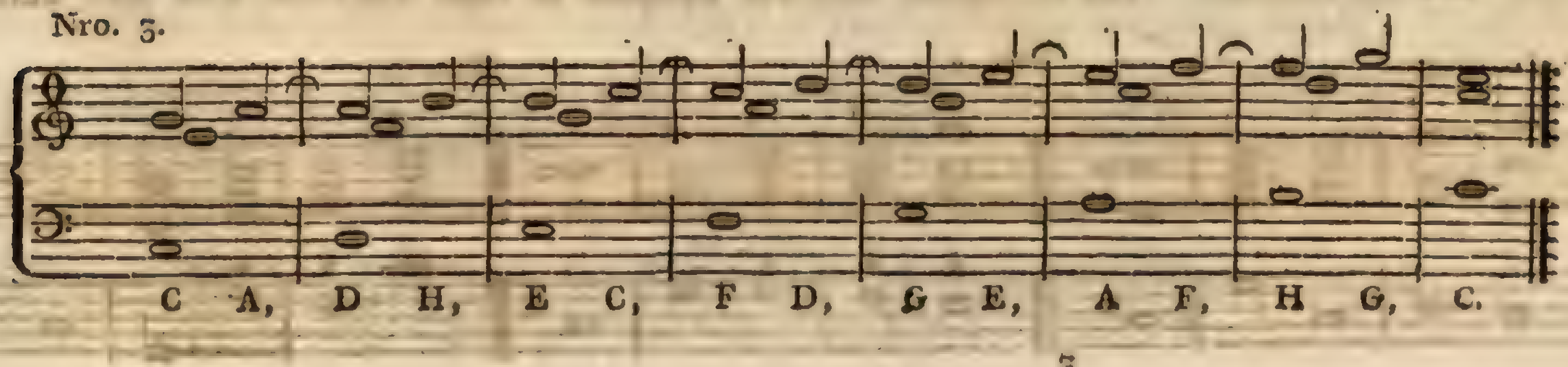
Nro. 1.



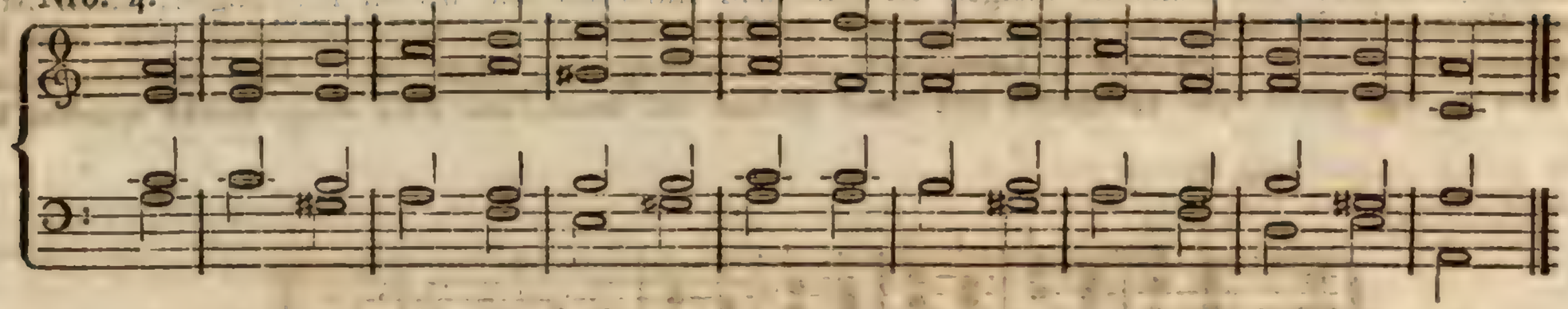
Nro. 2.



Nro. 3.



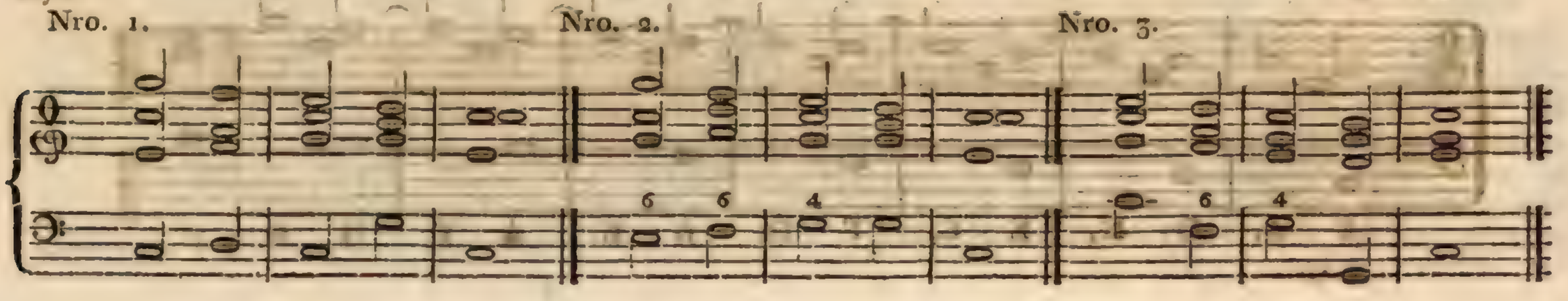
Nro. 4.



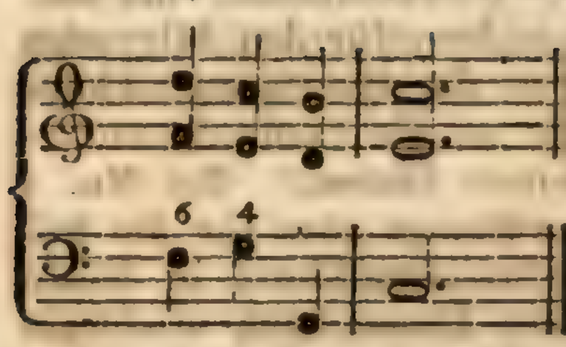
A, A E, A D, F E, A F, H E, A D, H E, A.

Die zweite Verwechselung der Dreiklangsharmonie, der Quartsextakkord, ist zwar nicht so häufig, auch nicht füglich als Harmonieschritt, wo zwei dergleichen Akkorde auf einander folgen, aber mit sehr gutem Erfolg zu brauchen. Gemeiniglich erscheint er bei dem Schlufs eines Musiksatzes oder Abschnitts, worauf das natürliche Gefühl dann die Dominantenharmonie erwartet. Man vergleiche nachstehende allgemein bekannte Schlufsformeln. Bei Nro. 1. ist die Harmoniefolge nur mit den Grundharmonien gesetzt, dagegen von Nro. 2. u. s. f. mit verwechselten Akkorden; auf ähnliche Weise findet man es von Nro. 7. an für die Molltonart. Wie dieselben Harmonieen durch die Verwechselungen weit gefälliger und reizender werden, und von welcher besonderer Wirkung in dergleichen Fällen der Quartsextakkord ist, fühlt jedes gesunde Ohr; sein Erscheinen ist in solchen Verbindungen so natürlich, dafs auch das ungebildete Gehör nur ihn erwartet. Man lasse zu der Oberstimme dieser Beispiele einen ganz unmusikalischen Sänger den Bafs nach seinem natürlich guten Gehör singen, und schwerlich wird er, wo hier der Sextquartakkord steht, den Grundton selbst, sondern nur dessen Quinte angeben. In Nro. 6. und 12. bildet dieser Akkord bei dem zweiten und vierten Takte erst einen sogenannten halben Schlufs auf der Dominante, und dann im vorletzten Takte die völlige Endformel. Die Grundtöne sind hier nicht beigesetzt, doch ist zur möglichen Erleichterung jeder Sextakkord mit einer 6, der Quartsextakkord aber mit 4 bezeichnet, und zwar über der Bafsnote. Das Aufsuchen mehrerer Beispiele in allen Tonarten wird sehr nützlich seyn.

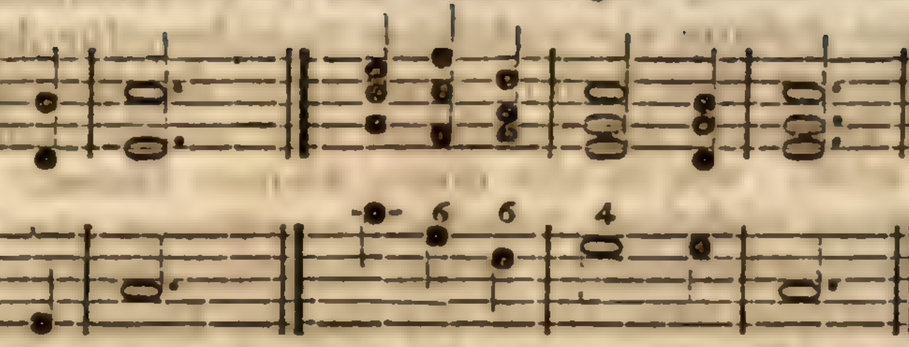
Nro. 1. Nro. 2. Nro. 3.



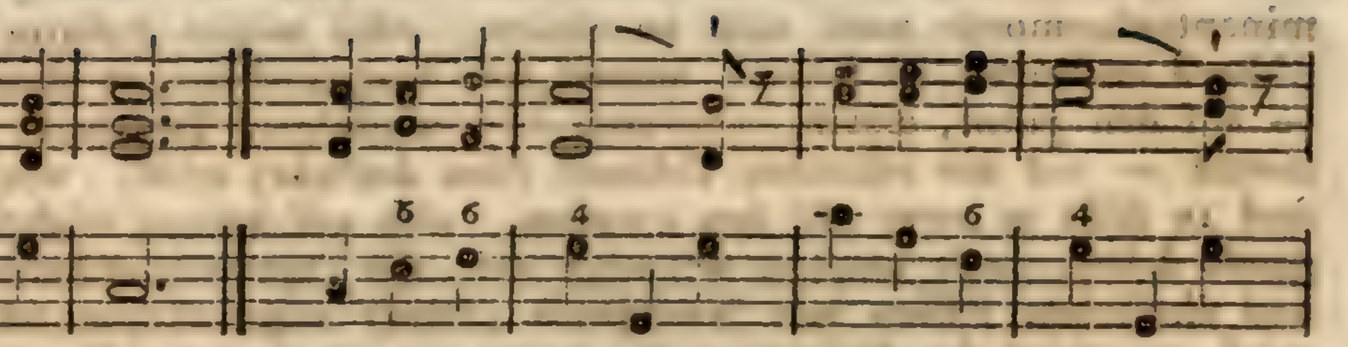
Nro. 4.



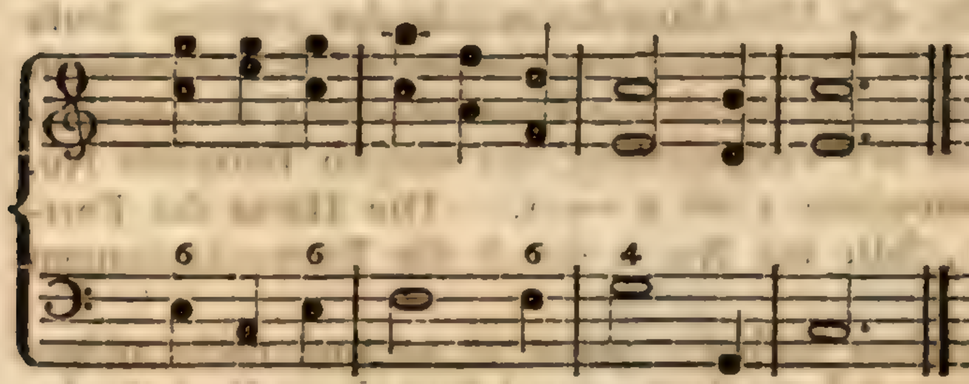
Nro. 5.



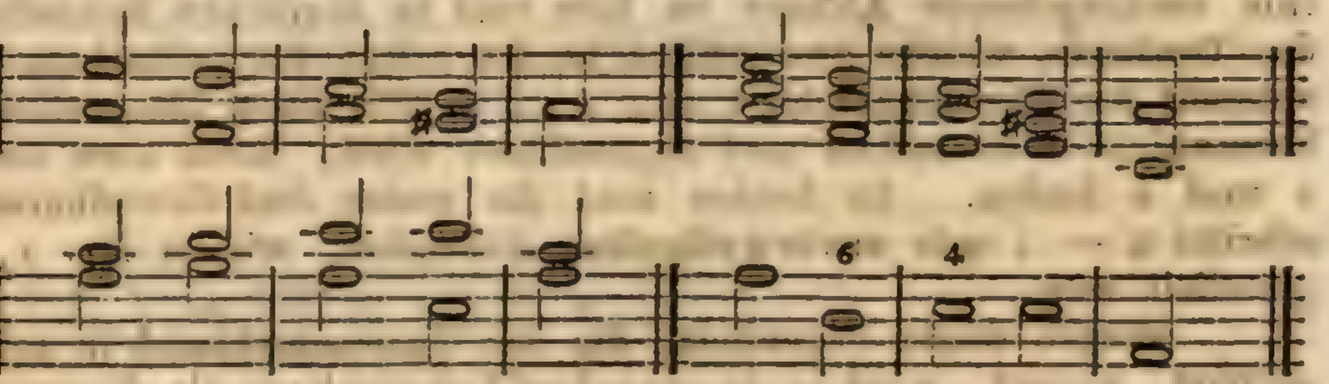
Nro. 6.



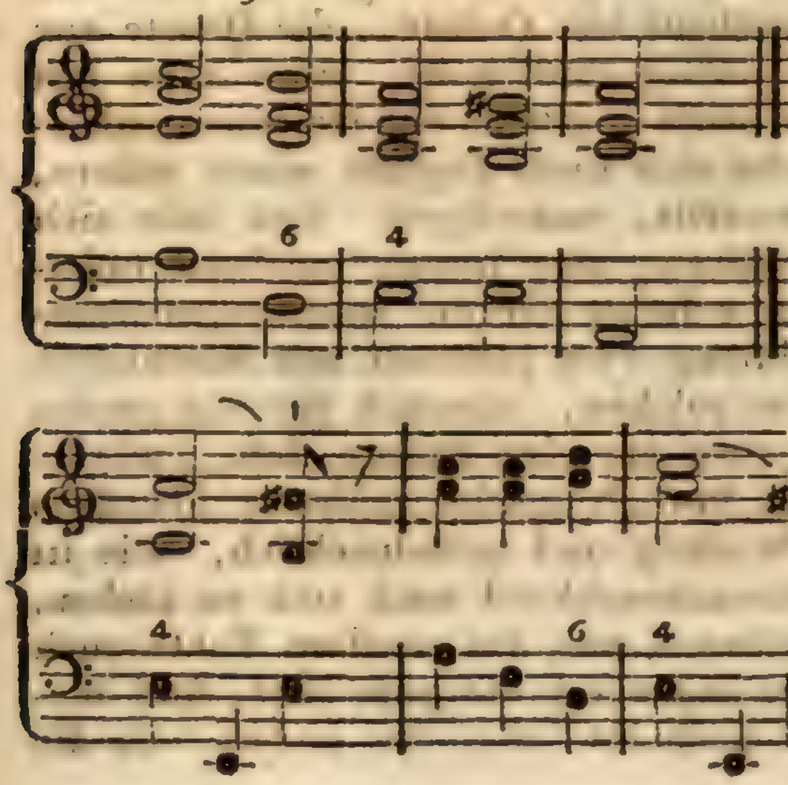
Nro. 7.



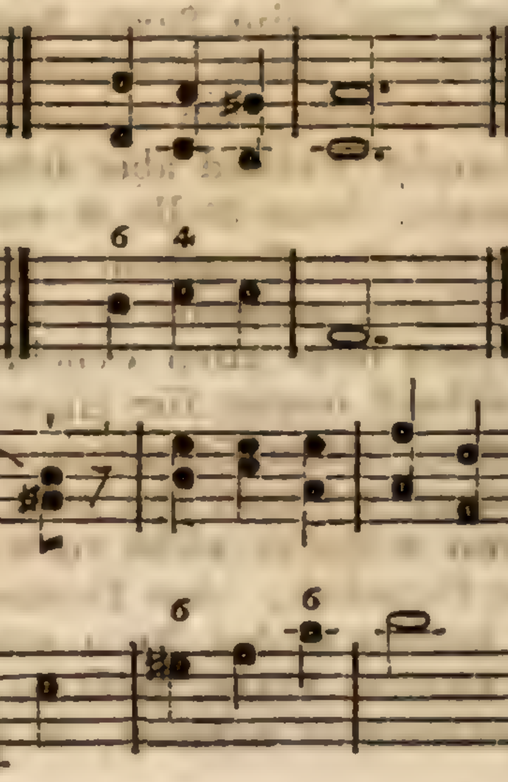
Nro. 8.



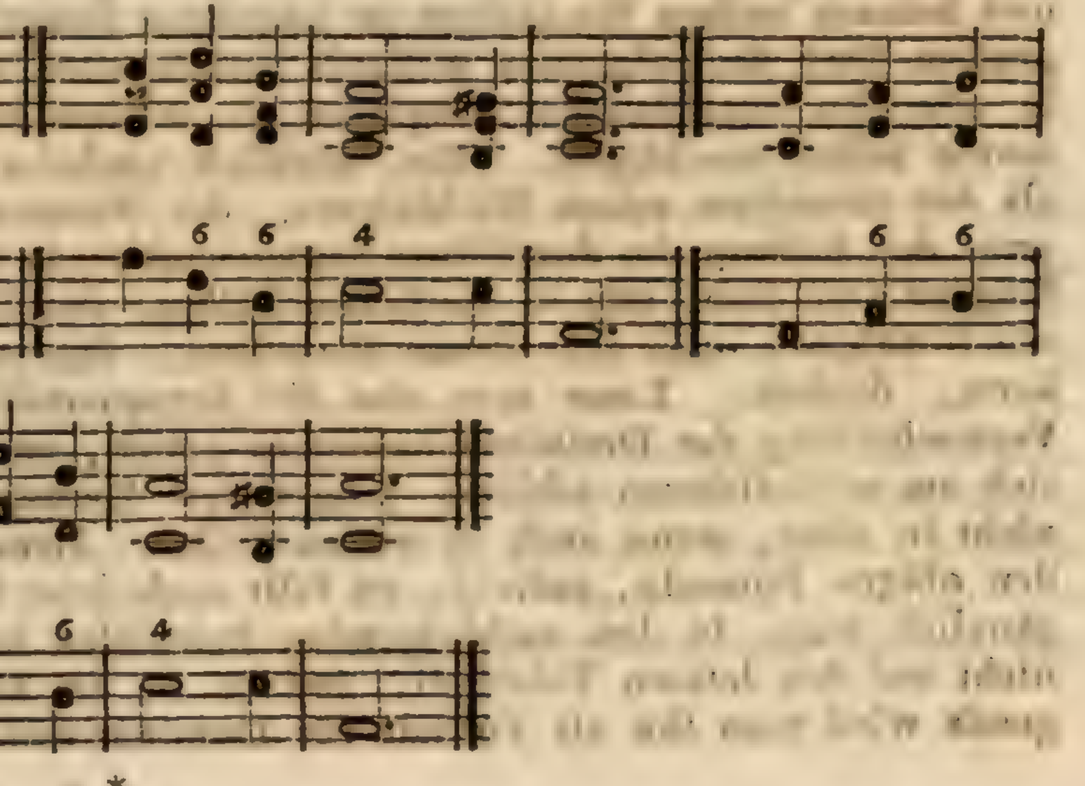
Nro. 9.



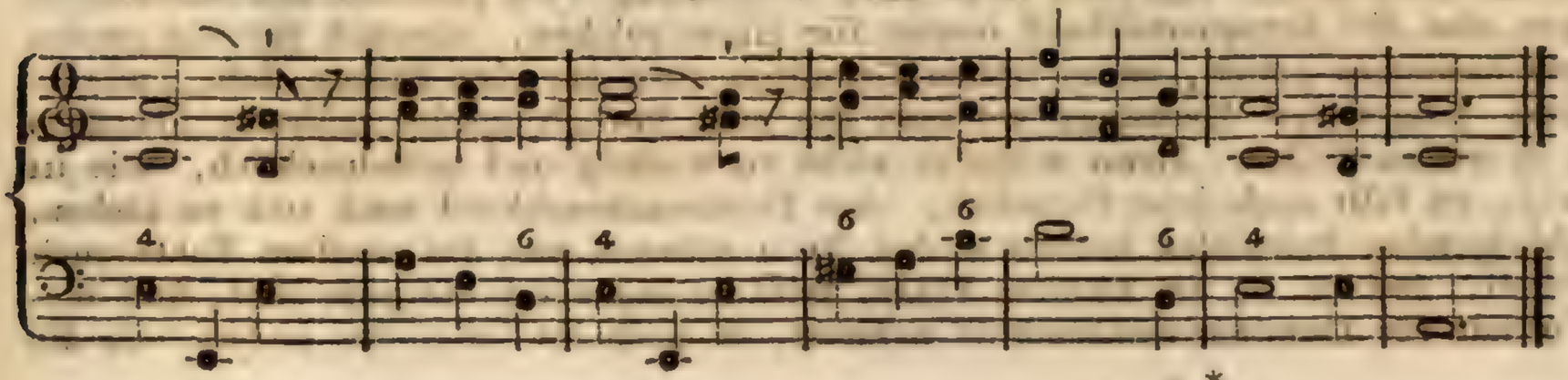
Nro. 10.



Nro. 11.



Nro. 12.

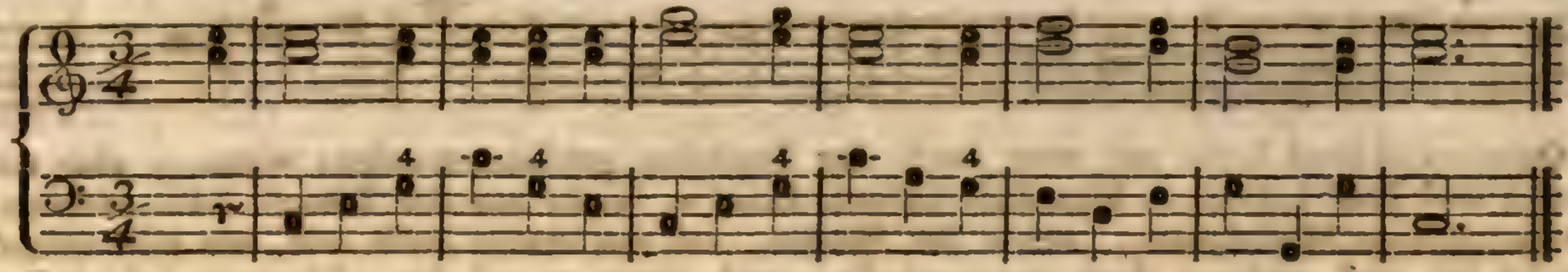


Die besondere, durch vorstehende Beispiele bewiesene, Eigenschaft des Quartsextakkords, die Dominantenharmonie nach sich zu ziehen, oder seinen Bafston als wirklichen Grundton für den folgenden Akkord erklingen zu lassen, äufsert sich hauptsächlich in dem Falle: wenn er — der Quartsextenakkord — auf den *guten*, ersten, schweren oder wichtigen Takttheil, der Nachfolger aber — die Dominantenharmonie — auf die schlechte Taktzeit (den Auftakt) trifft, wie in alle diesen kleinen Sätzen. Bei No. 4 und 10 fällt er zwar auf den zweiten, also auf keinen wichtigen Takttheil, er verlangt aber für die folgende dritte, noch weniger wichtige Zeit, die Dominantenharmonie. Wenn der Quartsextakkord in diesen und ähnlichen Fällen mit Nachdruck (forte) angeschlagen oder durch die längere Dauer noch wichtiger wird, so steigt das Verlangen des Gehörs, nach ihm die Dominantenharmonie zu hören, noch mehr. Der ihm vorhergehende Akkord ist hier und in ähnlichen Formeln die Dreiklangsharmonie der zweiten Stufe der Tonleiter, welche gewöhnlich in der ersten Verwechselung als Sextakkord genommen wird. Hierdurch entsteht der Harmonieschritt von 2 zu 1. Wie diese Harmonieenfolge durch die Verwechselung der Grundharmonieen weit milder und angenehmer wird, kann man aus der Vergleichung der obigen Beispiele No. 1 und 2 finden. In beiden sind die ersten drei Grundharmonieen 1 — 2 — 1. Die Härte des Fortschritts 2 — 1 mit unverwechselten Akkorden, wie in No. 1, fällt bei No. 2 durch die Verwechselungen gänzlich weg.

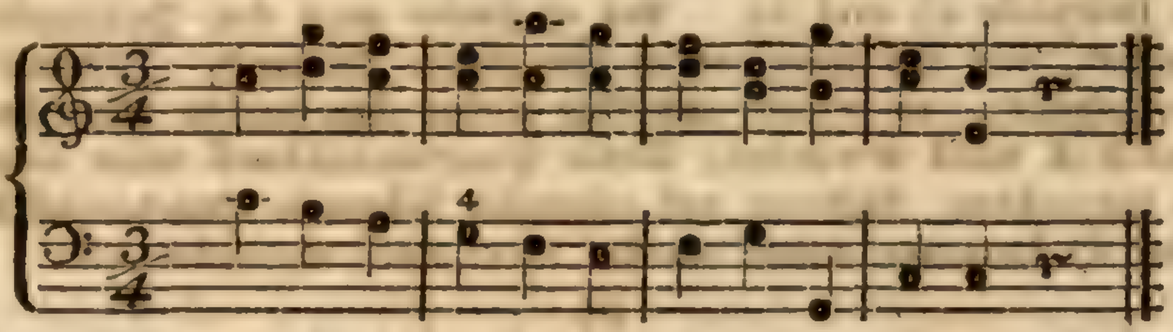
Wegen dieser Eigenheit, die der Quartsextakkord in solchen Fällen, wenn er so und nicht anders auftritt, äufsert, wird er in manchen Lehrbüchern als dissonirend betrachtet, und für einen Vorhalt der Dominantenharmonie erklärt. Es ist nicht zu läugnen, dafs er hier, wo er das Verlangen nach diesem und keinem andern Nachfolger so bestimmt erregt, wo seine Sexte durchaus zur Quinte, die Quarte zur grofsen Terz des folgenden Akkords fortschreiten will, einem Vorhalt völlig ähnlich ist. Man kann ihn in alle den vorstehenden Beispielen als solchen behandeln, an seiner Stelle sogleich die Dominantenharmonie selbst anschlagen. Ein wirklich vorhaltender Akkord aber läfst sich nicht füglich einen andern, als den Grundton seines Nachfolgers, der Harmonie, deren Stelle er vertritt, unterlegen. Nun läfst sich zwar der Bafston des fraglichen Sextquartakkords für den Grundton erklären, aber immer wird das unbefangene Ohr hier, wie in ähnlichen Fällen, den Zusammenklang G, c, e lieber für die Dreiklangsharmonie C nehmen, und sich diesen Grundton, den man ohne allen Uebelklang auch jederzeit mit anschlagen kann, denken. Lasse man also den Sextquartakkord immer für einen solchen, nämlich für die zweite Verwechselung der Dreiklangsharmonie gelten, suche seinen Grundton stets um eine Quinte tiefer, wie er sich am natürlichsten erklärt; jene andere Deutung, wo man ihn zum Vorhalt macht, leidet er überdiefs nicht in allen, wenn auch in vielen Fällen. Denn wenn er nicht so wichtig und nachdrücklich, wie in den obigen Formeln, auftritt, so fällt auch jene Eigenheit, den Dominantenakkord nach sich zu ziehen, gänzlich weg. In den nachfolgenden Beispielen kommt er bei No. 1 viermal vor, im zweiten Takte auch nicht auf den letzten Takttheil, bei No. 2, im zweiten Takte, trifft er sogar auf die gute Zeit, und nirgends wird man ihn als Vorhalt der Dominantenharmonie nehmen, er erscheint für nichts anders, als die

zweite Verwechselung der Dreiklangsharmonie C; es ist ihm kein anderer als dieser Grundton unterzulegen. Wenn er nun nicht überall als Vorhalt zu erklären ist, warum will man ihn nur in manchen Fällen dazu machen?

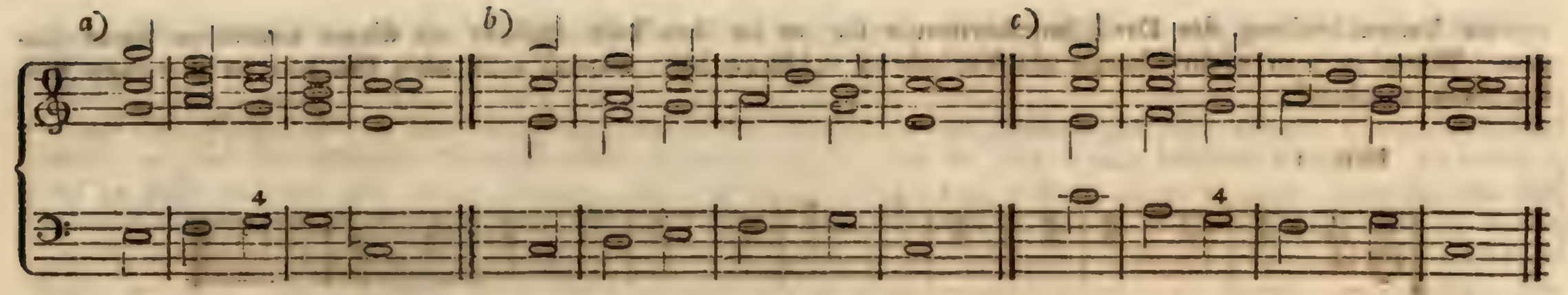
Nro. 1.



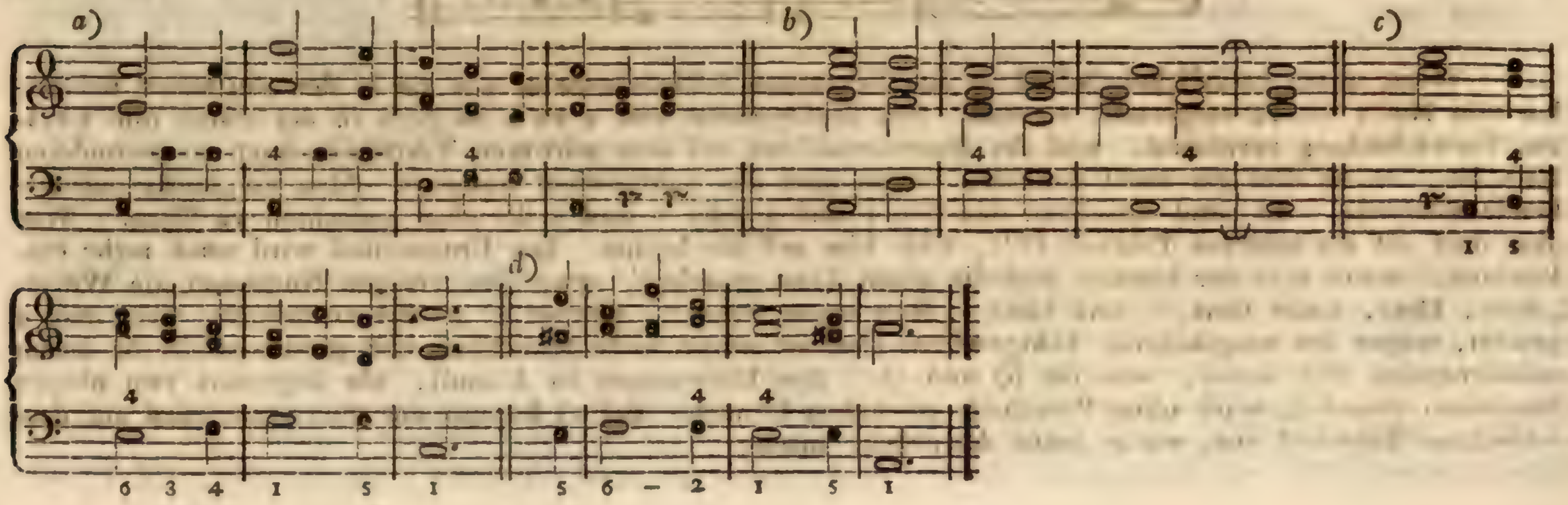
Nro. 2.



Wenn unser natürliches Gefühl in den bekannten Schlufsformeln, wie sie in den vorletzten Beispielen von No. 1 bis 12 aufgestellt wurden, den Stufenschritt von 2 zu 1 so gern in der ersten und zweiten Verwechselung vernimmt, und der Quartsextakkord auf dem schweren Takttheile einen so besonderen Reiz hat, so ist dies gar nicht der Fall, wenn man das Taktgewicht umkehrt. Man vergleiche nachstehende Beispiele. Es sind dieselben wie No. 1 und 2 oder 7 und 8 der eben gedachten 12 Sätze. Was aber dort auf die schwere Taktzeit fällt, trifft hier auf die leichte. Der Unterschied wird noch mehr einleuchten, wenn man der kleinen Melodie einen Text unterlegt, etwa den vorigen Nummern die Worte; „Herr, Herr, unser Gott," und hier: „Herr unser Vater." Hierbei a) ist die Formel wie oben No. 2 gesetzt, wegen des umgekehrten Taktgewichts aber ist sie so nicht brauchbar, und gewifs gefällt sie jedem unbefangenen Ohr besser, wie bei b) und c). Das Uebertragen in A moll, als Gegensatz von obigen Nummern 7 und 8, wird ohne Vorschrift geschehen können. Bei c) kommt der Quartsextakkord auf dem schlechten Takttheil vor, wo er keine Ansprüche macht.



Der Quartsextakkord kann auf jeder Stufe der Tonleiter gebildet werden; wenn er aber mit Nachdruck erscheint und jene besondere Eigenheit äufsert, führt er leicht aus der Tonart. Am meisten kommt er in der tonarteigenen Modulation, aufser der fünften, auf der ersten Stufe vor, wo sein Grundton die Unterdominante ist, und verlangt dann meistentheils, auch wenn er auf den schlechten Takttheil trifft — z. B. in verlängerten Tonschlüssen —, dafs sein Bafston der Grundton der folgenden Harmonie werden soll. Man sehe folgende Beispiele a) und b). Bei c) findet man den Quartsextakkord auf der zweiten und dritten Stufe der Tonleiter, und auf letzterer in der guten Taktzeit. Bekäme er hier, durch längere Dauer der Noten, mehr Nachdruck, so würde das Ohr lieber den harten Dreiklang für den weichen auf E, also eine Abweichung nach A moll erwarten; dieser Quartsextakkord wäre dann schon nicht mehr als Glied der Tonart C dur zu betrachten. Mehrere auf einander folgende Quartsextakkorde sind nicht füglich anwendbar. In dem Beispiel d) kommen deren wieder zwei nach einander vor.



Die zweite Verwechselung des verminderten Dreiklangs, welcher in Dur seinen Sitz auf 7, in Moll auf 2 hat, kommt selten in der harten Tonart, und noch eher in der weichen vor, wie im vorhergehenden Beispiele d) im dritten Akkorde. Oft findet man zwar in Dur dieselbe Tonverbindung; — z. B. in C dur, F, h, d —, aber diefs ist in den allermeisten Fällen nur ein scheinbarer Quartsextakkord, der Grundton ist nicht auf 7, sondern auf 5 zu suchen; es hat damit dieselbe Bewandnifs, wie mit der ersten Verwechselung des verminderten Dreiklangs — C dur, D, f, h —, und was darüber in eben diesem Abschnitt bemerkt ward, gilt auch hier; beiden Akkorden liegt gemeiniglich in der harten Tonart die Hauptseptimenharmonie der Dominante zum Grunde. Bei einem übermäfsigen Dreiklange, wenn er in der zweiten Verwechselung als Quartsextakkord erscheinen sollte, wäre der Baiston als Vorhalt oder Durchgang zu betrachten. Man vergleiche den dritten Abschnitt, B.

Neunter Abschnitt.

Von dem Fortschreiten der Septimenharmonieen in einer und derselben Tonart.

So wie auf eine Dreiklangsharmonie jede andere dergleichen in derselben Tonart folgen kann, so ist es auch bei den Septimenharmonieen, und was im vorigen Abschnitt über die Fortschreitungen mit zwei Dreiklangsharmonieen — z. B. von 1 — 2, von 1 — 3 u. s. f., oder von 2 — 3, von 2 — 4 u. s. w. — gesagt ward, wird fast durchgängig auch hier anzuwenden seyn. Man suche zur Uebung dergleichen Fortschritte auf, nämlich so, dafs auf eine Dreiklangsharmonie ein der Tonart angehörender Septimenakkord folge, nach 1 die Septimenharmonie auf 2 u. s. f. Uebrigens giebt ein solcher Fortschritt für sich allein noch wenig musikalischen Sinn, denn die Septimenharmonie steht, als dissonirend, schon mit dem kommenden auflösenden Akkord in mehr oder weniger genauer Beziehung. Wenn man also eine Harmoniefolge von einer Dreiklangsharmonie auf einen Septimenakkord macht, so ist auch zugleich der folgende Fortschritt mit zu beachten. Da sämmtliche Septimenharmonieen schon früher — im dritten Abschnitt bei B — als Dissonanzen aufgestellt sind, und ihre gewöhnliche Behandlungsweise, in unverwechselter und verwechselter Lage, gezeigt worden ist, so läfst sich hier schon eine ziemliche Bekanntschaft mit ihnen voraussetzen.

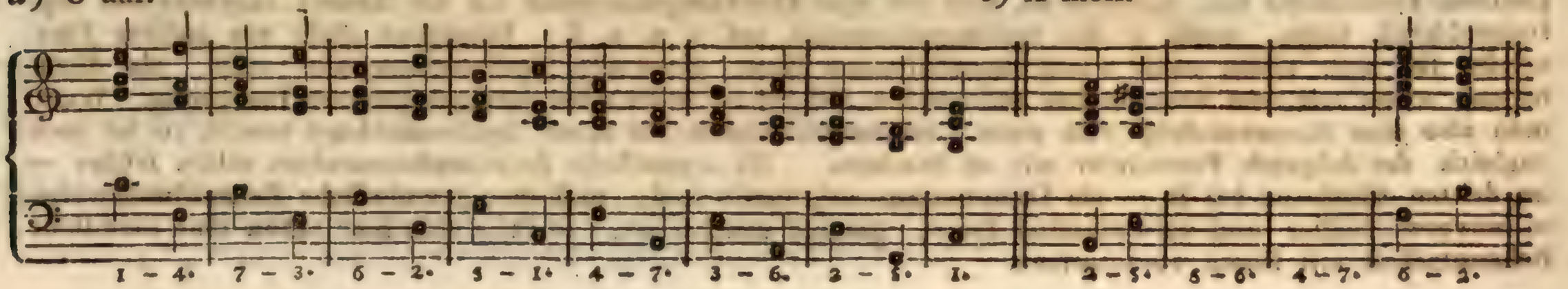
A. Vollkommene Kadenz.

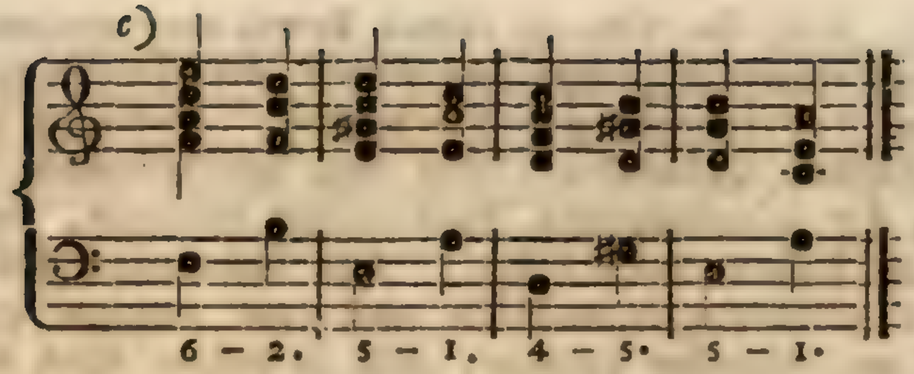
Der Hauptseptimenakkord kommt, wie bekannt, in jeder Tonleiter nur auf der Dominante vor, und ist eine der Hauptharmonieen der Tonart. Bei der Modulation in einer und derselben Tonart führt er am natürlichsten auf den tonischen Dreiklang. Dieser Schritt, der das Gefühl der Tonart, zumal wenn die Akkorde in unverwechselter Lage genommen werden, völlig bestätigt, wird eine vollkommene Kadenz genannt. Wie solche als Schlufsformel eines Musikstücks gebraucht wird, ist schon zu Ende des 6ten Abschnitts erwähnt worden. Alle die oben im dritten Abschnitte unter B. I. befindlichen Beispiele des Hauptseptimenakkords mit seinen Verwechselungen sind solche vollkommene Kadenzen, und können hier aufs neue durchgegangen werden. In jedem dieser Exempel ist der Septimenakkord als Dominantenharmonie, und der nachfolgende auflösende als tonischer Dreiklang zu betrachten; man kann auch eine schickliche tonarteigene Dreiklangsharmonie vorausschicken.

B. Unvollkommene Kadenz.

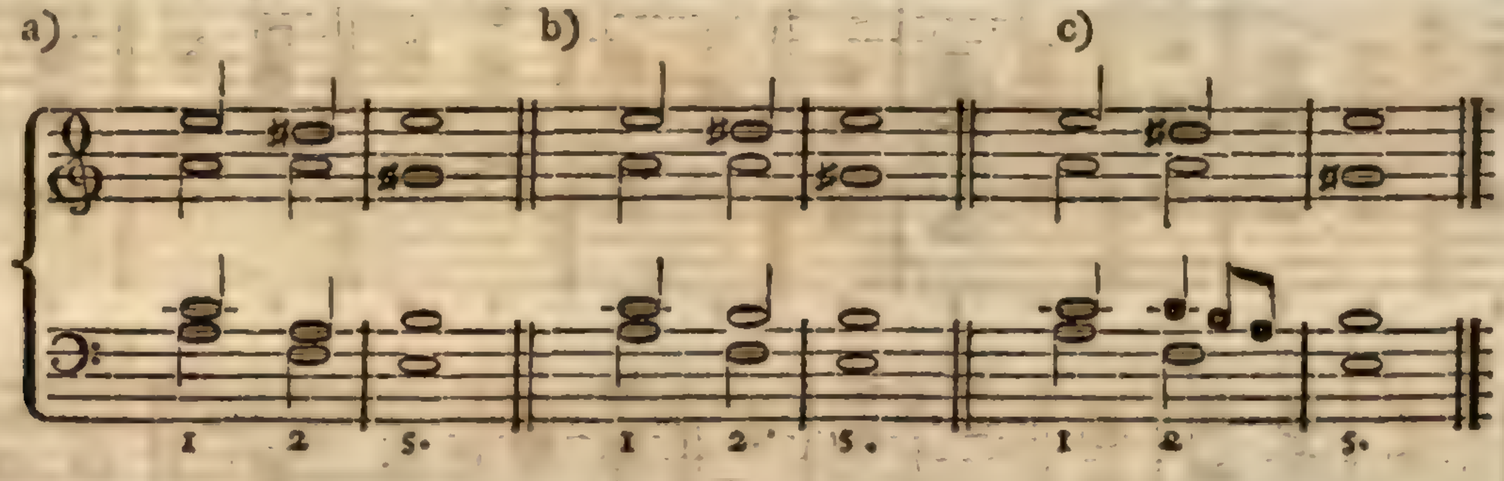
Alle auf den übrigen Stufen der Tonleiter vorkommende Septimenakkorde sind Nebenseptimenharmonieen. Wir wissen bereits von ihnen, dafs sie, je nachdem es die Tonart fordert, nach dem Hauptseptimenakkord gebildet sind, und dafs ihre gewöhnliche und natürliche Fortschreitung dieselbe ist. Nachstehende Reihenfolge bei a. enthält alle Septimenharmonieen der harten Tonleiter. Die Auflösung jeder Nebenseptimenharmonie heifst eine unvollkommene Kadenz; jeder dieser Harmonieschritte ist eine solche, aufser von 5 zu 1, wo der Hauptseptimenakkord eine vollkommene Kadenz macht. Man kann die Akkorde zu verwechseln und in andere Tonarten überzutragen suchen. In Moll können wegen der leeren Stufen, wie die Beispiele b) zeigen, nur zwei dergleichen unvollkommene Kadenzen statt finden. Die Nebenseptimenharmonie auf 4 ist zwar brauchbar, aber sie kann nicht auf die gewöhnliche Weise 4 — 7 fortschreiten. In der Akkordfolge bei c) findet man diesen Fortschritt, die harmonische Reihe läfst sich aber in diesem Verhältnifs nicht weiter fortführen, und der scheinbare Dreiklang auf 7 ist für die erste Verwechselung der Hauptseptimenharmonie auf 5 zu erklären.

a) C dur. *b*) A moll.





Der auf die zweite Stufe der Molltonleiter treffende Nebenseptimenakkord hat die Eigenthümlichkeit, dafs seine kleine Terz willkührlich erhöhet, zur grofsen gemacht werden kann. Er wird dann am liebsten in der zweiten Verwechselung als übermäfsiger Sext- oder Sextquartterz- oder Sextquintakkord gebraucht, und wie diese drei verschieden scheinende übermäfsige Sextakkorde eben von dieser umgestalteten Septimenharmonie auf der zweiten Stufe einer Molltonleiter abstammen, ist ebenfalls schon früher, im dritten Abschnitt bei B. IV. auseinandergesetzt. In folgenden Beispielen findet man jeden derselben als vorletzten Akkord. Obschon diese übermäfsige Sexte — dis — kein eigentliches Intervall der A-moll-Leiter ist, so macht doch ein solcher Akkord noch keine vollkommene Ausweichung. Da ihm die reine Quinte fehlt, so ist er kein Hauptseptimenakkord, und bildet immer nur eine unvollkommene Kadenz, das Gehör wird den auflösenden harten Dreiklang nicht für den tonischen, E dur, sondern für die Dominantenharmonie A moll erkennen.



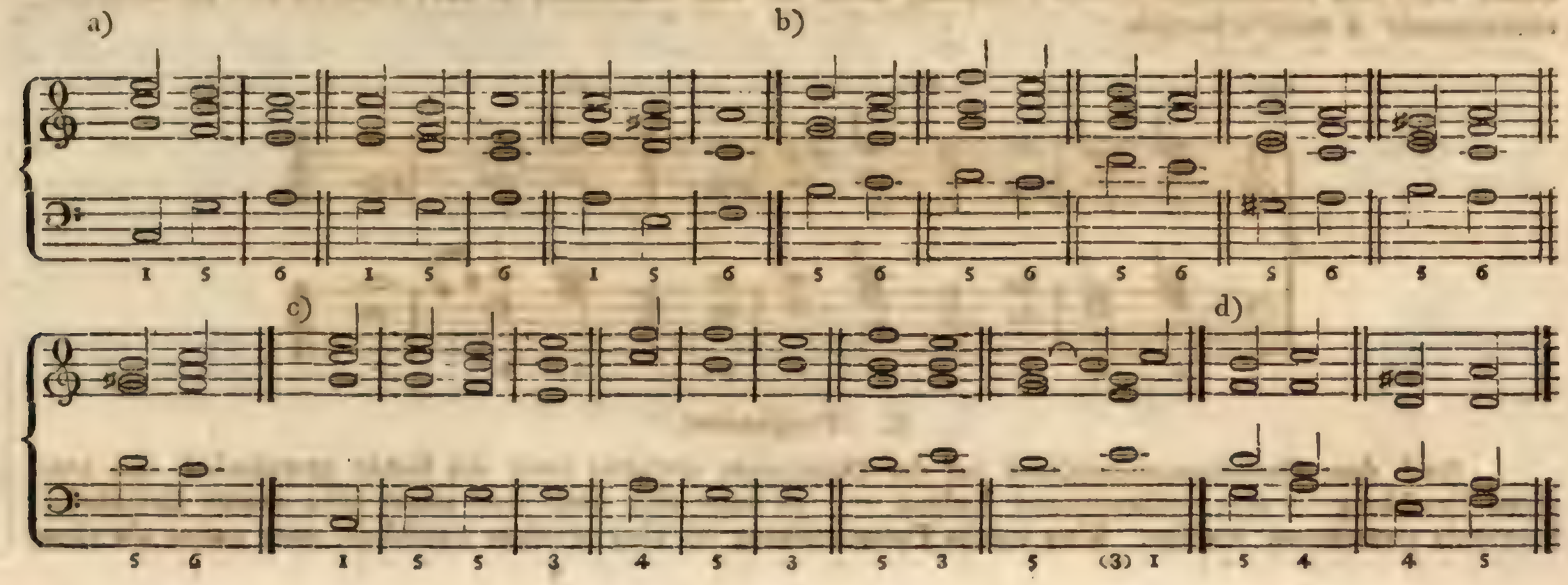
C. Trugkadenz.

Nach dem Hauptseptimenakkord auf der Dominante erwartet zwar das Gehör gewöhnlich den tonischen Dreiklang — eine vollkommene Kadenz —, es kann aber auch statt seiner eine andere Dreiklangsharmonie genommen werden. Eine solche Fortschreitung ist aber weniger natürlich, man nennt sie einen

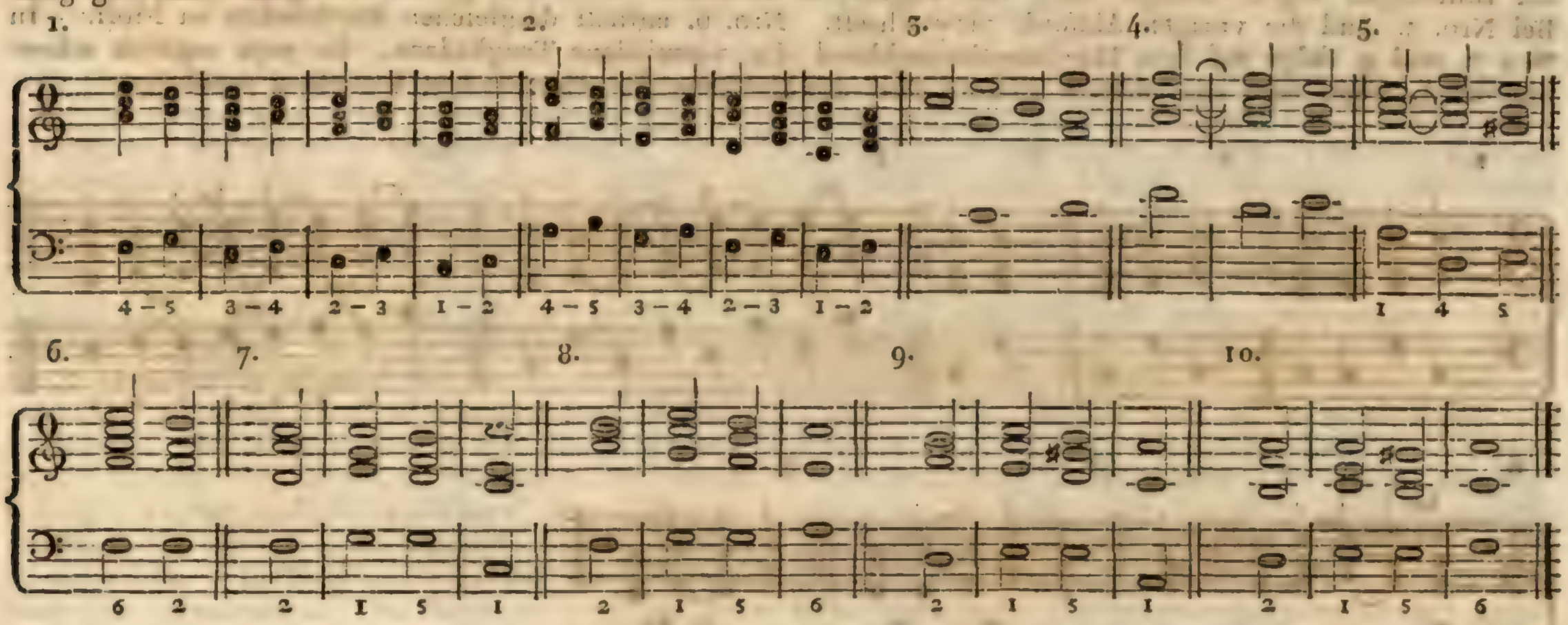
Trugschlufs oder eine Trugkadenz, weil das Ohr in seiner Erwartung getäuscht wird. Die gewöhnlichste Trugkadenz ist diejenige, wo nach dem Hauptseptimenakkord die Dreiklangsharmonie der sechsten Stufe folgt, der Grundton also statt von 5 — 1, von 5 — 6 schreitet. Weniger gewöhnlich und brauchbar ist diese Trugkadenz mit den verwechselten Akkorden. Man sehe nachfolgende Beispiele bei a. und b.

Ein anderer Trugschlufs in der tonarteigenen Modulation entsteht, wenn auf den Hauptseptimenakkord die Dreiklangsharmonie der dritten Stufe folgt. Aus bekannten Gründen kann er in Moll nicht statt haben, und ist auch in Dur seltener gebräuchlich und von weniger guten Wirkung, als der vorerwähnte. Beide haben aber das mit einander gemein, dafs in jedem doch die Septime, wie gewöhnlich, abwärts auflöset.

Nach Beschaffenheit des weiteren Fortgangs der Modulation läfst sich auch wohl die Terz des Grundtons der Septimenharmonie, — welche einen halben Ton aufwärts verlangt, hier aber liegen bleibt — als Vorhalt betrachten. Beispiele finden sich bei c. In den Beispielen d. folgt auf den Hauptseptimenakkord die Dreiklangsharmonie auf der vierten Stufe der Tonleiter in erster Verwechselung, — ein Schritt von 5—4. So kann es noch mancherlei dergleichen seltene Trugkadenzen geben, sie sind aber immer nur zu besonderen Wirkungen und mit grofser Vorsicht zu gebrauchen. Je mehr man gröfsere und gute Tonstücke mit prüfendem Blick zergliedern und ihren Zusammenhang erforschen lernt, desto mehr wird man einsehen, wie auch das Ungewöhnliche am rechten Ort sehr zweckdienlich seyn kann. Ausweichende Trugkadenzen werden wir später kennen lernen.



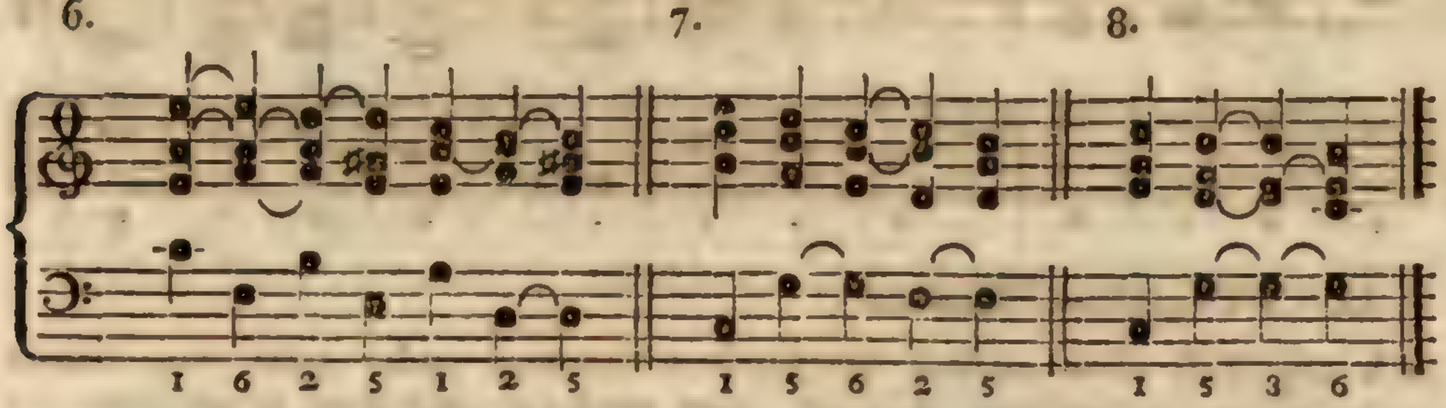
Auch die Nebenseptimenharmonieen erleiden dergleichen ungewöhnliche Fortschreitungen, welche aber gröfstentheils dem Ohr weniger behagen und nur in besonderen Fällen anwendbar sind. Hier folgen verschiedene Beispiele. Von Nro. 7 — 10 findet man dieselbe Schlufsformel, deren schon im vorherigen Abschnitt gedacht ward. Alles dort Bemerkte pafst auch hierher; es ist gleichviel, ob auf der zweiten Stufe, vor dem Quartsextakkord, die Dreiklangs- oder die Septimenharmonie in der ersten Verwechselung gebraucht wird.



D. *Vermiedene Kadenz.*

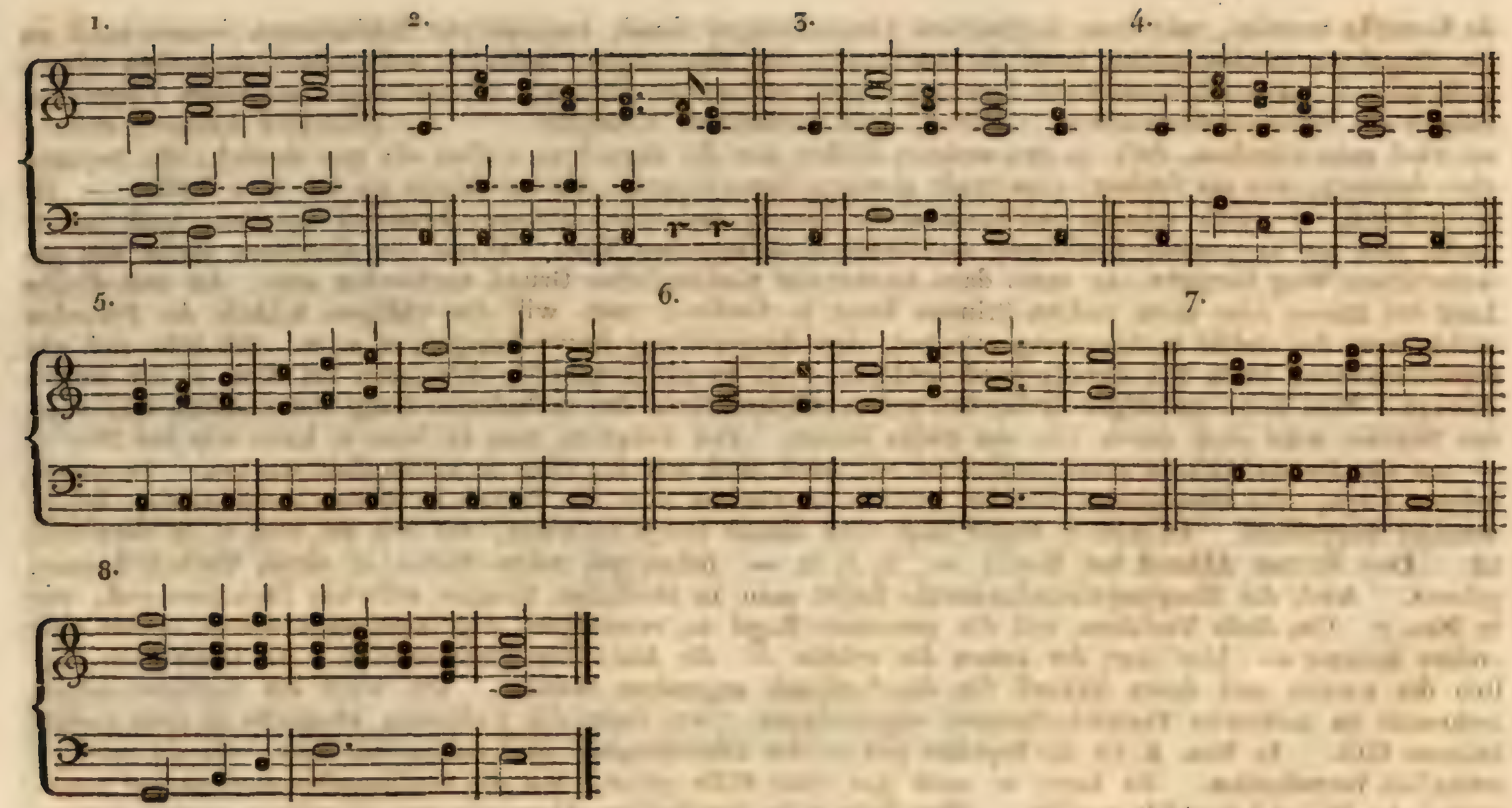
Jeder Septimenharmonie kann auch sogleich eine andere dergleichen folgen, oder statt von einem Septimenakkord zu einer Dreiklangsharmonie fortzuschreiten, nimmt man sogleich auf dem Grundton der letzteren wieder den Septimenakkord. Dieses Verfahren wird eine vermiedene Kadenz genannt. Man pflegte es so zu erklären: Die Auflösung des Septimenakkords werde übergangen, die Kadenz, welche bei seiner gewöhnlichen Fortschreitung entstünde, vermieden. No. 1. der nachstehenden Beispiele besteht aus 4 Akkorden, der zweite ist die Hauptseptimenharmonie, der dritte löset sie wie gewöhnlich durch die vollkommene Kadenz auf, der vierte ist dann wieder der Hauptseptimenakkord auf demselben Grundton; läfst man den dritten aber weg, wie in Nro. 2, so hat man die Kadenz vermieden. Die Septime selbst

ist demungeachtet um eine Stufe nach gewöhnlicher Weise abwärts gegangen. Schon früher — im dritten Abschnitt unter B. II. — ward dieses Verfahren erwähnt. Die zweite Hauptseptimenharmonie macht hier schon eine Ausweichung; will man aber in der Tonart bleiben, so muſs man die Nebenseptimenharmonie nehmen, wie bei Nro. 3. In Nro. 4. findet man eine Reihe von Quartenschritten mit tonarteigenen Septimenakkorden, eben so, wie man sie mit den Dreiklangsharmonieen machen kann. Solche Folgen sind der Bindungen wegen weniger hart, und können in manchen Fällen mit gutem Erfolg gebraucht werden. Bei Nro. 5. sind die vorigen Akkorde verwechselt. Nro. 6. enthält dergleichen Fortschritte in Moll. In Nro. 7. und 8. folgt auf dem Hauptseptimenakkord eine vermiedene Trugkadenz, die man sogleich erkennen wird, wenn man zum dritten Akkord statt des Baſstons den eigentlichen Grundton anschlägt.



Die Trugkadenzen, so wie die vermiedenen, sind, wie sich aus ihrer Erklärung ergiebt, ungewöhnliche, von der gemeinen Regel abweichende, Fortschreitungen der Septimenharmonieen. Wenn nun wegen dieser mancherlei Ausnahmen jenes Gesetz für die Auflösung der Septimenakkorde: „Der Grundton soll um eine Quinte, die Septime aber um einen halben oder ganzen Ton abwärts treten," nicht für ganz unbedingt geltend zu nehmen ist; so folgt hieraus doch keinesweges, daſs man mit den Septimenharmonieen nach Willkühr verfahren und sich jede beliebige Fortschreitung erlauben könne. Es ist schon hier und

da bemerkt worden, wie man dergleichen Abweichungen durch verschiedene Erklärungen immer noch an die Regel zu binden sucht, bald die Auflösung für übergangen, bald für aufgehalten angesehen wissen will, u. s. f. Betrachtet man die hier gegebenen und andere Beispiele solcher ungewöhnlichen Fortschreitungen der Septimenharmonieen, — Trug- und vermiedene Kadenzen, — mit gehöriger Aufmerksamkeit, so wird man einsehen, dafs in den meisten Fällen nur der Grundton anders als gewöhnlich, die Septime aber dennoch, wie sie fordert, eine Stufe abwärts, fortschreitet, seltener bleibt sie an ihrer Stelle, — ist stillstehend, — noch seltener wird sie einen Sprung auf ein entferntes Intervall machen, und immer findet man sie in genauer Beziehung zu ihrem nachfolgenden Ton. Wenn der Grundton nicht den gewöhnlichen Weg fortgeht, so mufs dazu immer ein hinlänglicher Grund vorhanden seyn, der melodische Lauf des Basses oder einer andern Stimme kann es fordern, man will den völligen Schlufs des Perioden verhindern, das Gehör in Spannung erhalten, eine Ausweichung hervorbringen, u. s. w. Oft läfst sich ein Septimenakkord blofs für durchgehend erklären, wie in nachfolgenden Beispielen bei Nro. 1. der zweite Akkord. Man kann an seiner Stelle den ersten wiederholen, der melodische Gang der zweiten und vierten Stimme wird aber durch ihn um vieles besser. Der bekannte Satz in Nro. 2. kann wie bei Nro. 3. — wo der zweite Akkord durchgehend ist — oder auch wie bei Nro. 4. verstanden werden. In umgekehrter Lage, die Oberstimme mit der zweiten vertauscht oder die Terzen in Sexten verwandelt, ist er weniger angenehm. In Nro. 5. findet man eine solche Folge aufwärts, die wie bei Nro. 6. zu verstehen ist. Den dritten Akkord bei Nro. 5. — C, f, h, — haben wir schon früher als einen Vorhalt kennen gelernt. Auch die Hauptseptimenharmonie findet man in ähnlichen Gängen aufwärts fortschreitend, wie in Nro. 7. Um diefs Verfahren mit der gemeinen Regel zu vereinigen, sagt man auch wohl: es hat eine andere Stimme — hier statt der ersten die zweite — die Auflösung übernommen. Es kann auch füglich der zweite und dritte Akkord für durchgehend angesehen werden. Oft wird ein Septimenakkord mehrmals in mehrerlei Verwechselungen angeschlagen, wo dann die Auflösung ebenfalls in eine andere Stimme fällt. In Nro. 8. ist die Septime erst in der Oberstimme, und zuletzt im Bafs, wo sie wie gewöhnlich fortschreitet. So kann es noch gar viele Fälle geben, wo die Septimenharmonieen auf ungewöhnliche Weise behandelt werden. Man hüte sich, dergleichen Abweichungen blindlings nachzuahmen; denn was in dieser Harmonieenverbindung gerade in dieser Stelle sehr gut ist, kann in einer andern, unter veränderten Umständen, schlecht seyn.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

Zehnter Abschnitt.

Von der Verwandtschaft der Tonarten.

Wenn es auch möglich ist, blofs aus den einer Tonart eigenthümlich angehörenden Grundakkorden längere Harmonieenfolgen, auch ganze Musiksätze zu bilden, so ist doch die Modulation, wenn durchaus keine fremde Harmonie vorkommen soll, sehr beschränkt, und die meisten, selbst kleinsten Tonstücke enthalten Ausweichungen. Wir wollen daher zuförderst das Verhältnifs der Tonarten zu einander, und dann das Fortschreiten aus einer Tonart in die andere kennen lernen.

Aus dem sechsten Abschnitt, wo alle harte und weiche Tonleitern aufgestellt sind, wird man sich erinnern, dafs jede Durtonart von zwei andern, nämlich die um eine Quinte höher oder tiefer, so wie von der Molltonart um eine kleine Terz tiefer, nur um einen einzigen Ton in der Tonleiter unterschieden ist. Man vergleiche C dur mit G dur, F dur und A moll. Eben so haben diese, in Hinsicht ihrer Tonleitern sich ähnliche Tonarten, mehrere ihrer Grundharmonieen mit einander gemein, nur dafs solche auf verschiedenen Stufen ihren Sitz haben. Auch die Molltonart hat mit der Durtonart eines und desselben Tones — C dur und C moll — viel Ähnlichkeit; ihre Tonleitern sind zwar um zwei Töne, — auf der dritten und sechsten Stufe, — ihre Grundakkorde noch mehr verschieden, dagegen ist wieder in anderer Hinsicht ihr gegenseitiges Verhältnifs genauer und enger, sie haben eine und dieselbe tonische oder Hauptnote, dieselbe Dominantenharmonie, denselben Hauptseptimenakkord, mit welchem in beide eine vollkommene Kadenz zu machen ist. Diese Ähnlichkeit der Tonarten unter einander, diese nähere Beziehung der einen auf die andere, nennt man ihre Verwandtschaft.

A. *Nächste Verwandte einer Tonart.*

Die vorgenannten viere sind die nächsten Verwandten einer Durtonart, nämlich: 1) die Durtonart der Oberquinte, 2) die Durtonart der Unterquinte, 3) die Molltonart der Unterterz, — Paralleltonart genannt, — 4) die Molltonart auf derselben Stufe. So wären z. B. die nächsten Verwandten von G dur, 1) D dur, 2) C dur, 3) E moll, 4) G moll. Für eine Molltonart sind die nächsten Verwandten in gleichem Verhältnifs zu suchen, nur dafs, wie bekannt, ihre Paralleltonart um eine kleine Terz höher gefunden wird, folglich von A moll: 1) E moll, 2) D moll, 3) C dur, 4) A dur. In jeder Tonart ist bekanntlich, nächst der tonischen, die Dominantenharmonie die vorzüglichste, und so steht auch jede Tonart, — besonders jede harte, — mit der auf ihrer Oberquinte in der allernächsten Beziehung; sie ist

die erste unter den nächsten Verwandten, und so folgen sie ihrem Range nach, wie sie so eben unter 1) 2) 3) 4) bemerkt wurden.

Obschon bei einer Molltonart gerade die erste Verwandte in Hinsicht der Tonleiter am meisten abweicht, — man vergleiche A moll und E moll, — so nimmt man sie doch gewöhnlich auch in derselben Ordnung. Jede Tonart zählt unter ihren nächsten Verwandten zwei Dur- und zwei Molltonarten. Man wird die nächsten Verwandten aller Dur- und Molltöne nach der gewöhnlichen Quintenordnung, wie die Tonarten auf einander folgen, leicht aufsuchen, die Tonleitern vergleichen, und die Harmonieen, die sie auf verschiedenen Stufen mit einander gemein haben, bemerken können. Indessen mögen zur Erläuterung noch zwei Beispiele folgen. Nächste Verwandte von H dur sind: 1) Fis dur, 2) E dur, 3) Gis moll, 4) H moll. Von F moll wären die nächsten Verwandten: 1) C moll, 2) B moll, 3) As dur, 4) F dur.

B. Weitere Verwandtschaften.

Die vier nächsten Verwandte einer Tonart nennt man auch ihre Verwandte ersten Grades, und so sind wieder die nächsten Verwandte von ihren Verwandten ersten Grades mit ihr im zweiten Grade verwandt. Mit C dur z. B. ist G dur im ersten Grade verwandt, also sind die nächsten Verwandte von G dur die Verwandten zweiten Grades von C dur. Oder, F dur ist nächste Verwandte von C dur, folglich sind die Verwandte ersten Grades von F dur mit C dur im zweiten Grade verwandt. Man wird bei Aufsuchung der Verwandten zweiten Grades einer Tonart finden, dafs sie selbst unter diesen mit vorkommt, also natürlich ausgenommen werden mufs; eben so erscheinen auch wieder die nächsten Verwandte unter den entfernten. Die nächsten Verwandte von den Verwandten zweiten Grades einer Tonart sind mit ihr im dritten Grade verwandt, und so läfst sich immer weiter fortrechnen. Übrigens gründet sich die Verwandtschaft hauptsächlich auf die Ähnlichkeit der Tonleitern; jemehr diese von einander abweichen, je entfernter sind die Tonarten von einander. Obschon die gewöhnliche Berechnung der Verwandtschaft zweier Tonarten nach Graden nicht immer zuverlässig ist, so läfst sie sich doch in vielen Fällen anwenden, und es wird sehr nützlich seyn, sie zu üben. Im folgenden Abschnitte werden hierüber noch mancherlei Bemerkungen vorkommen.

Eilfter Abschnitt.

Von dem Fortschreiten aus einer Tonart in die andere.

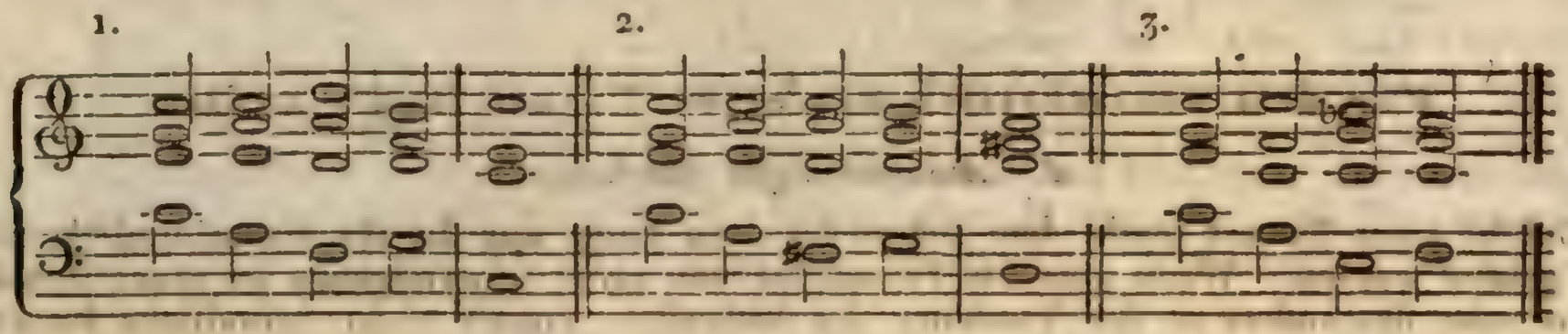
A. Ausweichungen überhaupt.

Das Gefühl einer Tonart bleibt dem Gehör fest, so lange nur die ihr eigenthümlich angehörenden Harmonieen gehört werden. Wenn aber ein Fortschritt von einer tonarteigenen zu einer fremden Harmonie, die eins oder das andere in der Tonleiter der bisherigen Tonart nicht befindliche Intervall enthält, gemacht wird, so ist diefs eine Ausweichung, man geht aus einer Tonart in die andere. So wie nun die Tonarten näher oder entfernter mit einander verwandt sind, so mufs es auch nahe und entfernte Ausweichungen geben.

Man kann aus jeder harten Tonart in eine der eilf übrigen Durtonarten und in eine der zwölf Molltonarten, so wie umgekehrt aus jeder Molltonart in eine der eilf übrigen weichen, oder in eine der zwölf harten Tonarten übergehen. Diese vielfachen Ausweichungen können wieder auf mancherlei verschiedenen Wegen geschehen, bald von dieser, bald von jener der bisherigen Tonart angehörenden Harmonie aus, zu dieser oder jener Harmonie einer andern Tonart fortschreitend, und es dürfte schwer zu berechnen seyn, welchen Zuwachs an möglichen Harmonieenschritten das Gebiet der Modulation durch die Ausweichungen erhält. So ist es auch unmöglich, für die so grofse Menge von Ausweichungen allgemeine Regeln zu geben, und müssen uns begnügen, blofs das Nöthige darüber zu bemerken und durch Beispiele zu erläutern.

Wir wissen bereits; dafs eine und dieselbe Harmonie in mehreren Tonarten, doch auf verschiedenen Stufen, vorkommen kann. So findet man den weichen Dreiklang A in C dur auf 6, in G dur auf 2, in F dur auf 3, in E moll auf 4, und in A moll als tonische Harmonie. Aus welcher von diesen Tonarten man auch spielt und den gedachten Akkord hören läfst, so wird ihn doch das Gehör nur als eine der bisherigen Haupttonart eigenthümliche Harmonie erkennen, so lange kein hinreichender Grund vorhanden ist, ihn als Theil einer der übrigen Tonarten, welchen er ebenfalls angehört, zu betrachten. Die erste Harmonie des folgenden Beispiels Nro. 1. kündigt bestimmt die Tonart C dur an, und so wird das natürliche Gefühl den folgenden Akkord jetzt durchaus nur für eine dieser Tonart eigenthümliche Harmonie nehmen, nemlich für C dur 6, nicht aber für A moll 1, G dur 2, F dur 3, oder E moll 4, was er zwar ebenfalls, doch unter veränderten Umständen, in einer andern Verbindung, seyn könnte. Hieraus folgt: dafs nur dann eine Ausweichung geschieht, wenn eine der bisherigen Tonart fremde Harmonie auftritt. Der dritte Akkord in dem Beispiel Nro. 2. gehört der Tonart C dur nicht an, der Ton fis ist ihrer

Tonleiter fremd, mit ihm erlöscht das Gefühl derselben und es tritt eine neue Tonart auf. Eben so findet man es in Nro. 3., der dritte Akkord ist nicht mehr C dur.



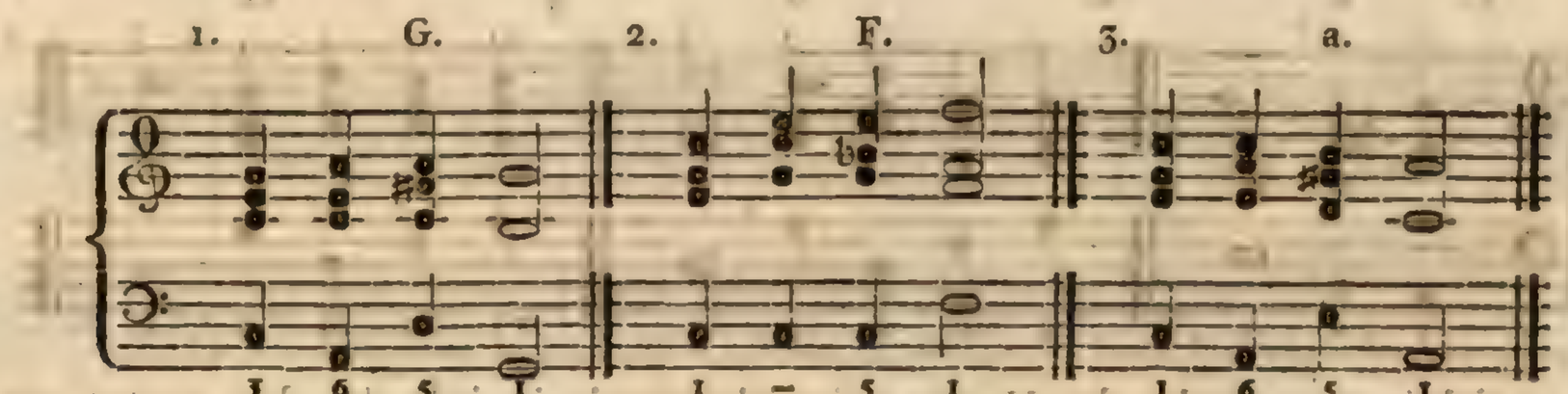
So kündigt jede tonart-fremde Harmonie das Auftreten einer neuen Tonart an, ist gewissermafsen schon eine Ausweichung. Jeder siebente Ton einer Tonleiter wird gewöhnlich der Leiteton genannt, weil er in der natürlichen Folge auf die Oktave oder die Tonika führt. Diese Eigenschaft äufserst er auch als Terz des Hauptseptimenakkords auf der Dominante. Jeder tonartfremde Akkord heifst ebenfalls der Leiteakkord, weil er in eine andere Tonart führt. Oft enthält ein solcher Leiteakkord nur einen der bisherigen Tonleiter fremden Ton, dieser ist aber nicht immer der siebente Ton aus der Tonleiter der neuen Tonart. In den vorstehenden Beispielen bei Nro. 2. ist fis der Leiteton nach G dur, also die siebente Stufe dieser Tonleiter; bei No. 3. leitet der Ton b nach F dur, dieser ist aber der vierte Ton; der siebente, e, kommt zwar auch in diesem Akkord — als Bafston — vor, weil er aber der ersten Tonart C dur ebenfalls angehört, so ist er nicht dazu geeignet, in eine andere Tonart zu leiten.

B. Ausweichungen in die nächst verwandten Tonarten.

Die drei nächsten Verwandten einer Tonart, — von C dur, 1, G dur, 2, F dur, 3, A moll — sind bekanntlich in ihren Tonleitern nur um einen Ton verschieden, und gerade dieser Ton befindet sich bei jeder dieser drei Tonarten in ihrer Hauptseptimenharmonie, — in G dur das fis, in A moll das gis als grofse Terz, in F dur das b als kleine Septime — deshalb ist diese Harmonie bei Ausweichungen in die drei nächst verwandten Tonarten der natürlichste, sicherste und gewöhnlichste Leiteakkord. So wie die Hauptseptimenharmonie — zumal in unverwechselter Lage — die vollkommenste Kadenz auf ihre Tonika macht, eben so bildet ein in der zeitherigen Tonart als fremd auftretender Hauptseptimenakkord die vollkommenste Ausweichung, er setzt am sichersten eine neue Tonart fest.

Jeder Leiteakkord ist, wie gesagt, schon Glied einer neuen Tonart, mit ihm erlischt das Gefühl der vorigen. Wenn daher bei der ausweichenden Modulation die Stufen der Tonleitern berücksichtigt werden sollen, so ist natürlich der Sitz eines solchen Leiteakkords nicht in der Tonleiter der bisherigen, son-

dern in der mit ihm neu auftretenden Tonart zu suchen. Nachfolgende drei Beispiele enthalten jedes eine vollkommene Ausweichung, Nro. 1, von C dur nach G dur, Nro. 2, von C dur nach F dur, Nro. 3, von C dur nach A moll. Der jedesmalige dritte ist als Leiteakkord der neuen Tonart angehörig. Der Kürze halber soll nun in den künftigen erläuternden Beispielen, so lange es nöthig scheint, über jeden ausweichenden Akkord die neue Tonart, ist sie Dur, mit einem grofsen, ist sie Moll, mit einem kleinen Buchstaben, die Stufe der Tonleiter aber, wie gewöhnlich, unten bemerkt werden; z. B. ein grofses G über den Noten bezeichnet G dur, die 5 unten, die fünfte Stufe dieser Tonleiter, oder, wo ein kleines a steht, fängt die Tonart A moll an, u. s. f.

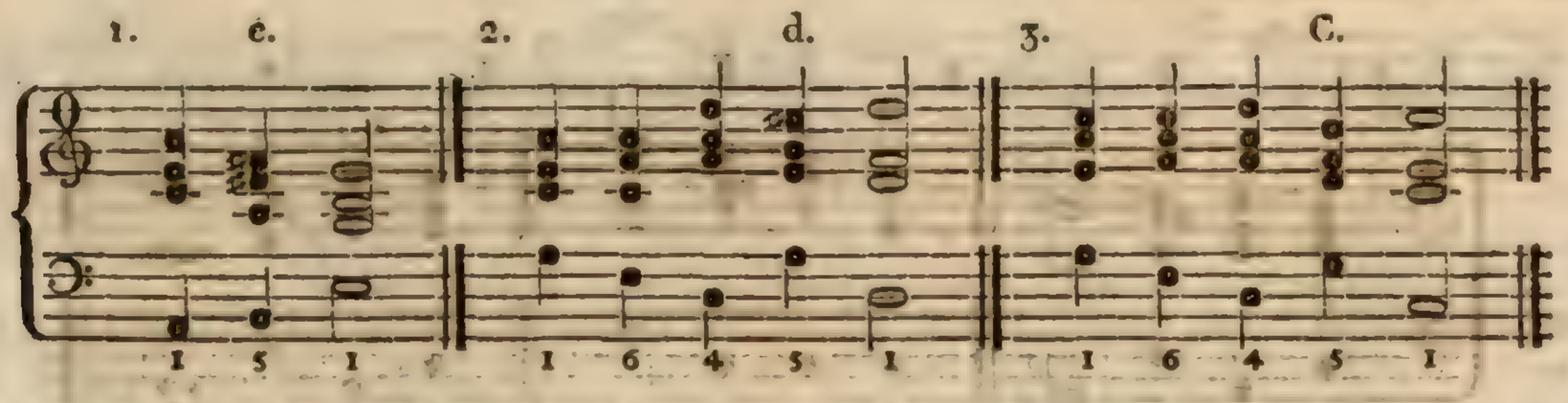


Die vierte nächste Verwandte einer Durtonart — von C dur, C moll — hat mit ihr einen und denselben Hauptseptimenakkord, mit diesem ist also dahin nicht auszuweichen. Die nähere Erklärung wird später erfolgen.

Was die nächste Verwandschaft einer Molltonart betrifft, so scheint solche bei der ersten und zweiten — von A moll, 1) E moll, 2) D moll — nicht ganz so eng und innig zu seyn, wie bei denselben nächsten Verwandten einer Durtonart, weil die Tonleitern zwei so verwandter Molltöne um mehr als einen Ton von einander abweichen. Fast sollte man die Verwandtschaft einer Molltonart mit jener ihrer Unterquinte, — von A moll, D moll — für noch näher achten, als die mit der Molltonart ihrer Oberquinte, — von A moll, E moll — ob letztere schon gewöhnlich für die erste der nächsten Verwandten gilt, denn diese Tonleiter hat drei fremde Töne, jene der Unterquinte nur zwei, — in E moll kommen fis, g und dis, in D moll aber nur b und cis, als der Tonleiter A moll fremde Töne vor, und selbst der tonische Dreiklang von E moll fehlt unter den Grundharmonieen von A moll, was bei der zweiten Verwandte dieser Tonart, D moll, nicht der Fall ist. — Zur Vermeidung jedes Irrthums sey hier bemerkt, dafs immer nur von der harmonischen Leiter die Rede ist.

Aus diesen Gründen sind auch die Ausweichungen von einer Molltonart zu ihren zwei nächsten Verwandten nicht so ganz natürlich und fliefsend, als bei einer Durtonart, ob sie schon auf dieselbe ge-

wöhnliche Weise, mittelst der Hauptseptimenharmonie, zu bewirken sind. Man vergleiche nachfolgende drei Beispiele. In Nro. 1. und 2. hat jeder Leiteakkord zwei der ersten Tonart fremde Töne. Nicht so ist es bei Nro. 3., die Paralleltonarten der Molltöne weichen in ihren Tonleitern nur um einen Ton ab, — A moll und C dur unterscheiden sich nur durch gis und g, — und so hat hier dieser Leiteakkord nur einen fremden Ton. Eben deshalb dürfte in vielen Fällen die Ausweichung von einer Molltonart zu ihrem Parallelton natürlicher und gefälliger erscheinen, als der Übergang in ihre zwei ersten nächsten Verwandten.

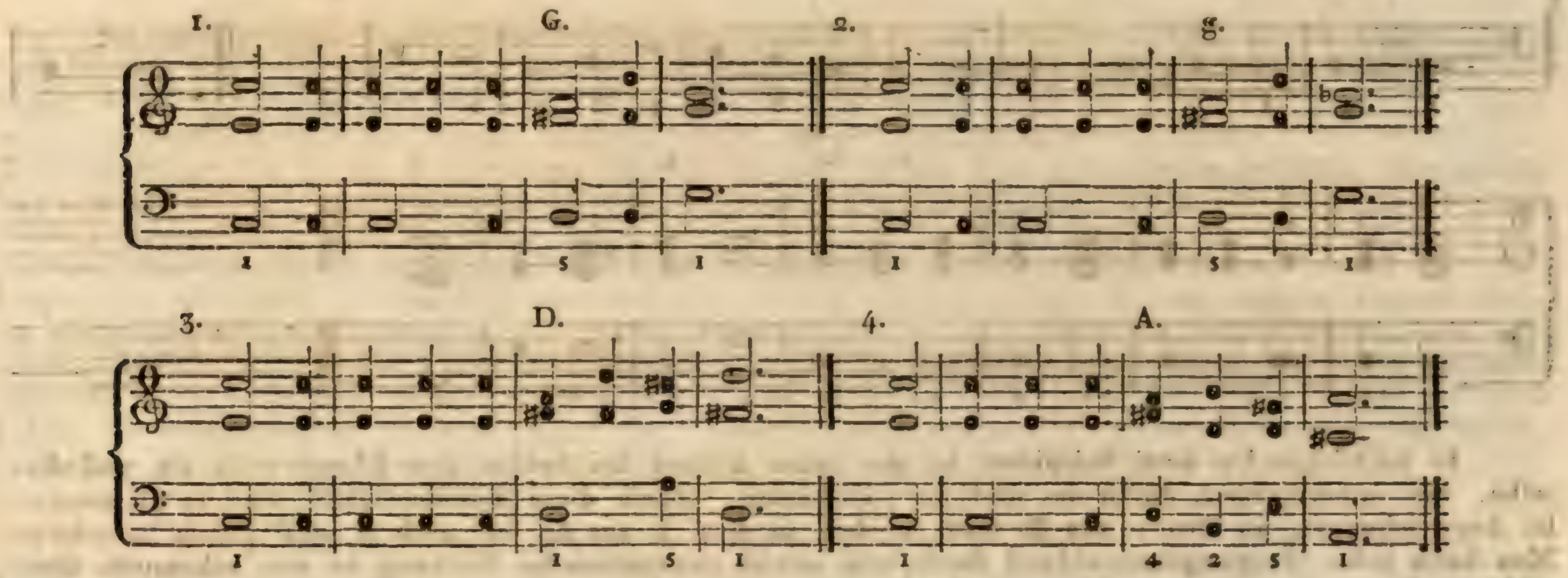


Diese Ausweichungen mittelst der Hauptseptimenharmonie in jede der drei nächst verwandten Tonarten übe man auf diese und ähnliche Weise von jedem Dur- und Mollton aus.

Auch ein anderer, als der Hauptseptimenakkord, kann eine Ausweichung bewirken. Es ist schon mehrmals bemerkt worden, dafs viele Harmonieen zweideutig und unbestimmt sind. Der eine Akkord kann dieser oder jener Tonart, nur auf verschiedenen Stufen, angehören, — der harte Dreiklang C kann C dur 1, F dur und moll 5, G dur 4, oder E moll 6 seyn. — Ein zweiter läfst das Gehör wegen seines Grundtons zweifelhaft, er kann seinem Ansehen und Klange nach so gut die Grundharmonie selbst, als die Verwechselung einer andern seyn, der Bafston mag zugleich für den Grundton selbst gelten; es ist aber auch ein anderer unterzulegen, — bei dem Zusammenklang H, d, f, läfst sich das H selbst, aber auch eben so gut dessen Unterterz G als Grundton ansehen. — Ein dritter unterscheidet sich blofs mit dem Auge, — enharmonisch — dem Klange nach ist er einem andern Akkord, der nicht zu dieser Tonart gehört, nicht auf dieser Grundharmonie beruht, völlig gleich, — Es, g, b, des, klingt ganz wie Es, g, b, cis. — Dieses Zweideutige und Unbestimmte mehrerer Harmonieen ist besonders auch bei der ausweichenden Modulation wichtig.

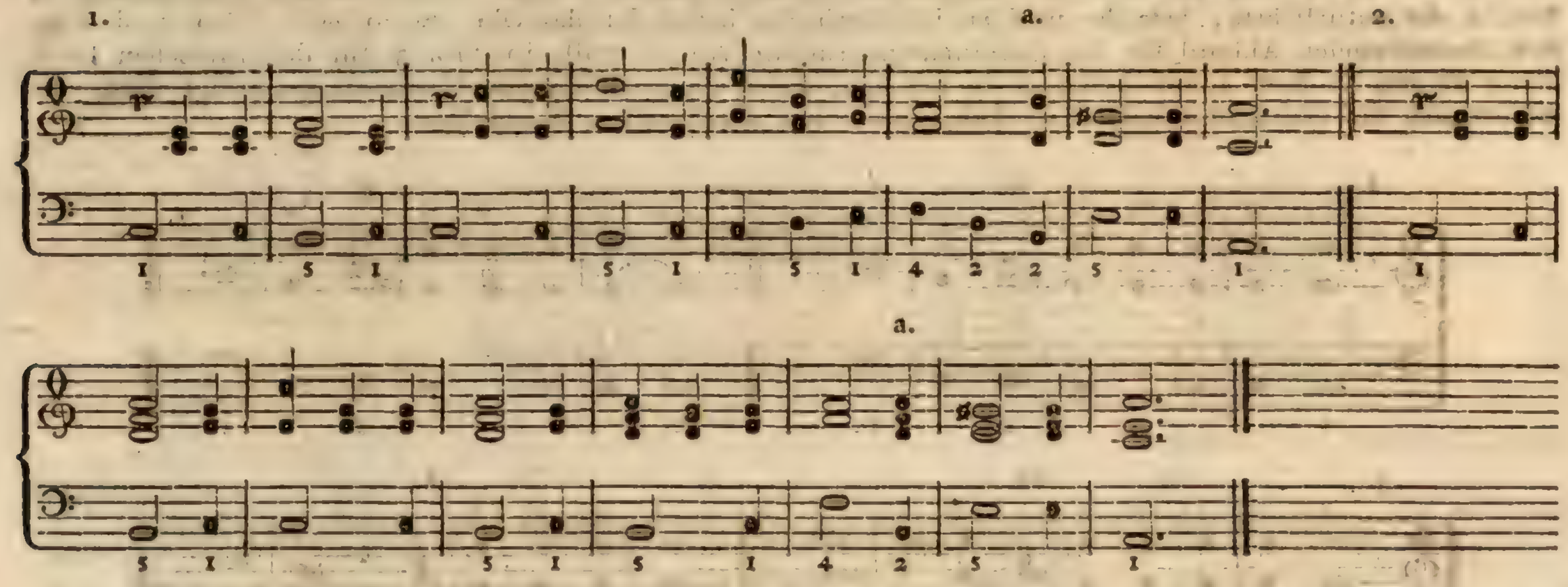
Wenn eine tonartfremde konsonirende Harmonie erscheint, die wegen der weitern Fortschreitung nichts bestimmt, und zugleich mehreren Tonarten angehören kann, so nimmt das natürliche Gefühl sie am liebsten als Theil derjenigen Tonart, die mit der bisherigen am nächsten verwandt ist. Man spiele nachstehende vier Beispiele. Der erste Akkord des dritten Taktes bei jedem ist der Tonart C dur fremd,

aber bei seinem ersten Erklingen wird ihn das Gehör zuförderst für 5 von dem mit C dur am nächsten verwandten G dur, und nicht für 5. von dem weiter entfernten G moll, oder für 1. von D dur, oder für 4. von A dur betrachten, bevor es nicht durch die nachfolgende Harmonie umgestimmt und für eine andere Tonart als G dur, die es zuerst anerkennt, geneigt gemacht wird. Daher ist die Ausweichung in Nro. 1. die natürlichste, jede der übrigen ist härter, es befremdet das Ohr, wenn es in Nro. 2. den ersten tonartfremden Akkord für die Dominantenharmonie von G moll, in Nro. 3. für den tonischen Dreiklang D dur, in Nro. 4. für A dur 4. zu nehmen, durch die nachfolgende Harmonie genöthigt wird. So erklärt sich die Unbestimmtheit eines Akkords oft erst durch seinen Nachfolger.

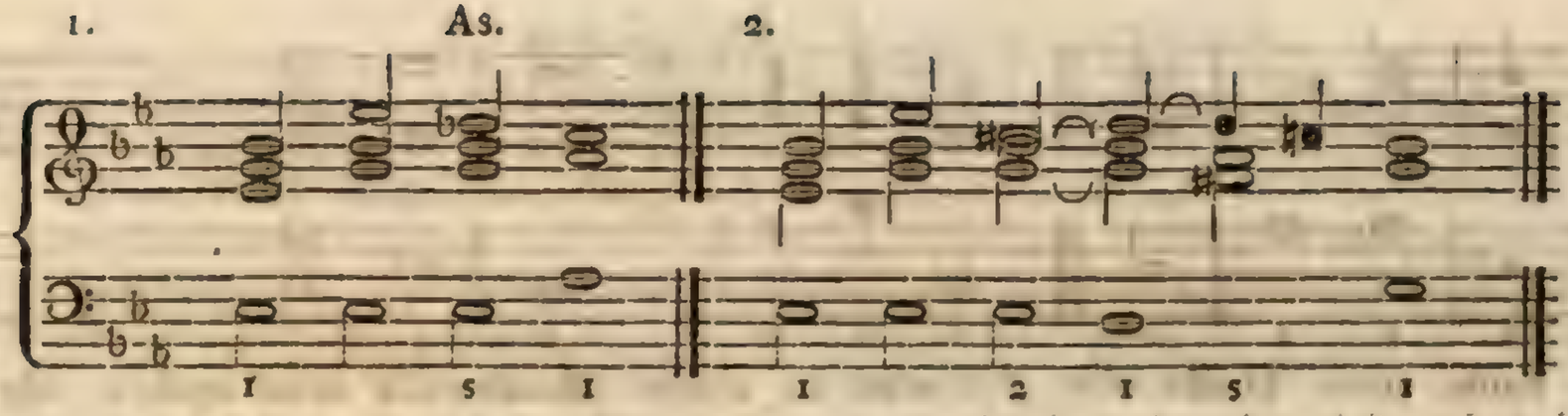


Eben so kann ein tonarteigener Akkord durch seine Unbestimmtheit ausweichend werden, das Gehör erklärt sich einen solchen immer so lange auf die natürlichste Weise, erkennt ihn nicht eher für einen Zweig einer andern Tonart, bis seine Zweideutigkeit durch eine andere bestimmtere Harmonie gehoben ist. Den vorerwähnten Zusammenklang, H, d, f, oder H, d, f, a, wird das Gehör bei der Modulation in C dur nicht leicht für den verminderten Dreiklang oder Septimenakkord des Grundtons H, sondern am natürlichsten für die Hauptseptimenharmonie auf G, — das a als vorhaltende None — ansehen, und nach ihm die tonische Harmonie erwarten, bis nicht ein anderer Nachfolger ihm eine weitere Deutung giebt. Diefs findet man in nachfolgenden zwei Beispielen, wo dieser fragliche Akkord im 2ten,

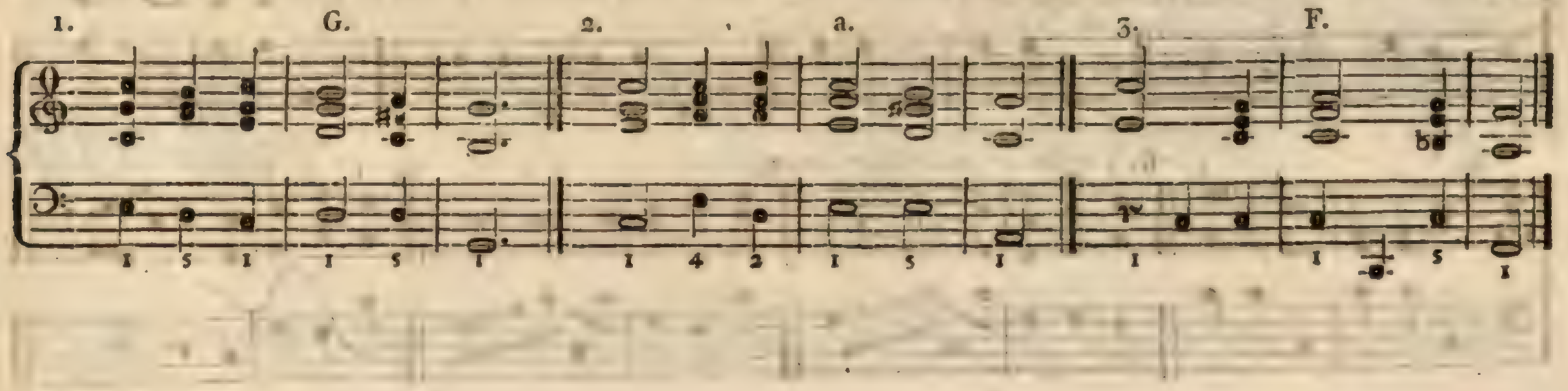
4ten und 5ten Takte wirklich die Hauptseptimenharmonie der Dominante ist, wofür ihn das Ohr am natürlichsten hier nimmt, im 6ten Takte aber erscheint er als A moll 2, der erste Akkord des 7ten Taktes erklärt ihn als Zubehör dieser Tonart.

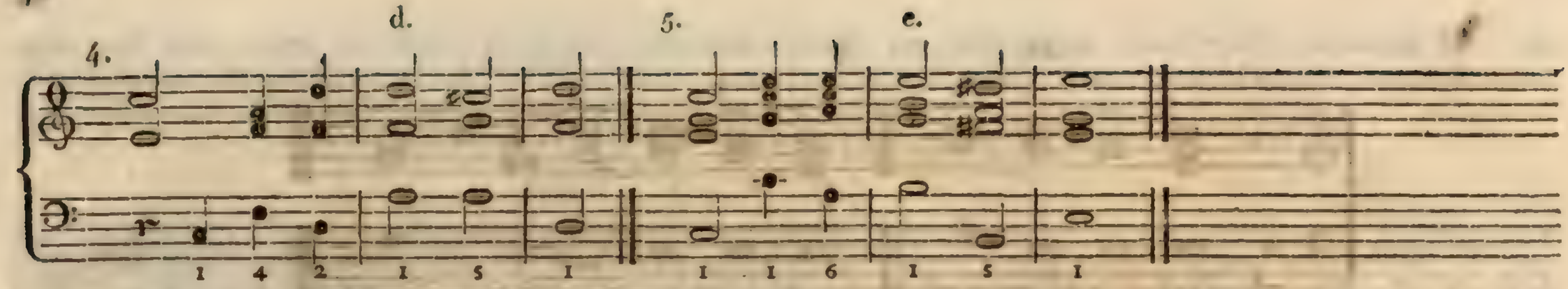


In nachfolgenden zwei Beispielen ist der dritte Akkord bei beiden dem Klange nach ein und derselbe, nur enharmonisch durch des und cis verschieden; durch diese Zweideutigkeit wird er zu zweierlei Ausweichungen, in Nro. 1. aus Es nach As dur, in Nro. 2. aus Es dur nach G moll gleich brauchbar. Man kann jeden Hauptseptimenakkord durch eine solche enharmonische Rückung in den bekannten übermäfsigen Sextenakkord umwandeln. Er ist hier in Nro. 2. als Septimenakkord mit willkührlich erhöhter Terz und vorhaltender None auf der zweiten Stufe der G-moll-Leiter zu betrachten, und ob er gleich in eine nur im zweiten Grade verwandte Tonart führt, so wird das Ohr diese Ausweichung doch leicht anerkennen.

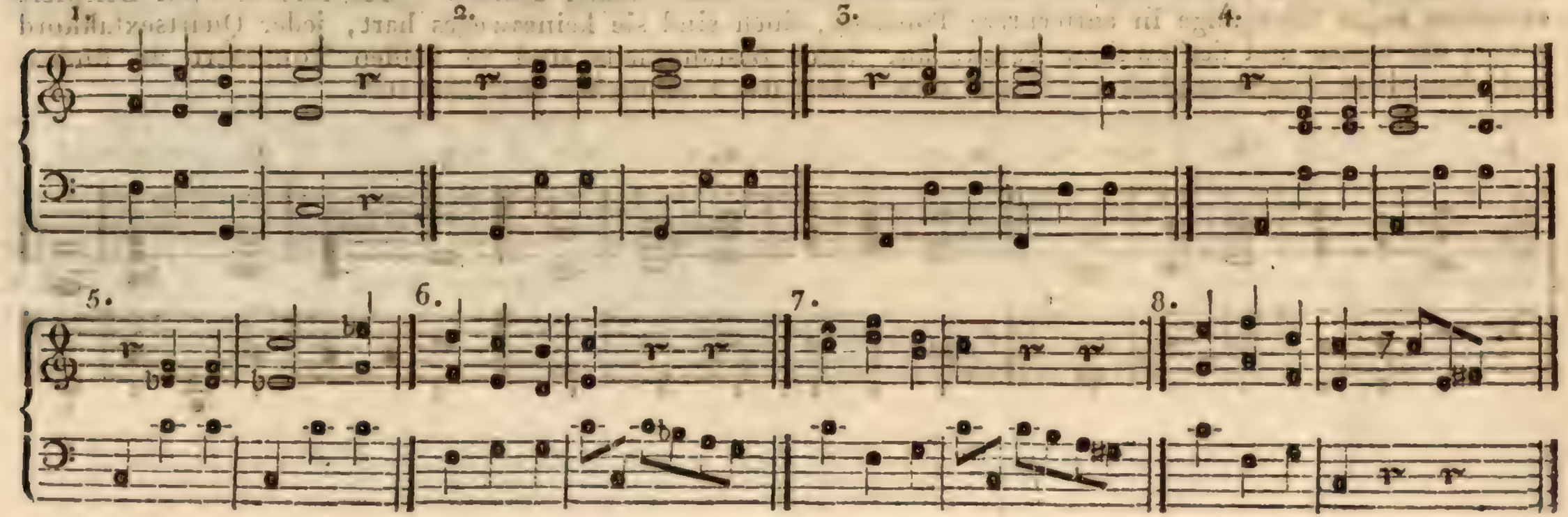


So befördert die, vielen Harmonieen eigenthümliche, Unbestimmtheit die Ausweichungen gar sehr, und erleichtert es dem Gehör, die bisherige Tonart mit einer andern zu vertauschen. Auch eine sonst völlig tonarteigene Dreiklangsharmonie kann ohne weitere Vorbereitung als Glied einer anderen, selbst einer entfernten Tonart erscheinen, nämlich wenn sie als Quartsextakkord auftritt. Wie die tonische Dreiklangsharmonie in der Quartsextlage oft den Dominantenakkord zum Nachfolger fordert, so verlangt unter denselben bekannten ähnlichen Umständen jede andere tonarteigene Dreiklangsharmonie, in ihrer zweiten Verwechselung auf der guten Taktzeit, ein Gleiches, das Gehör nimmt — wie schon früher angedeutet ward — einen solchen Quartsextakkord leicht für eine neue tonische Harmonie; er ist vollkommen ausweichend. In den folgenden Beispielen findet sich zu Anfang des jedesmaligen zweiten Taktes ein Quartsextakkord, keiner enthält ein der C-dur-Leiter fremdes Intervall, und doch ist jeder eine Ausweichung; mit jedem befindet man sich schon in einer neuen Tonart. Die letzten zwei Beispiele enthalten sogar Übergänge in entferntere Tonarten, doch sind sie keinesweges hart, jeder Quartsextakkord gehört der ersten und der zweiten Tonart an, seine Bestandtheile sind in beiden Tonleitern zu finden, und eben diese Zweideutigkeit erleichtert dem Gehör das Umtauschen der Tonarten.



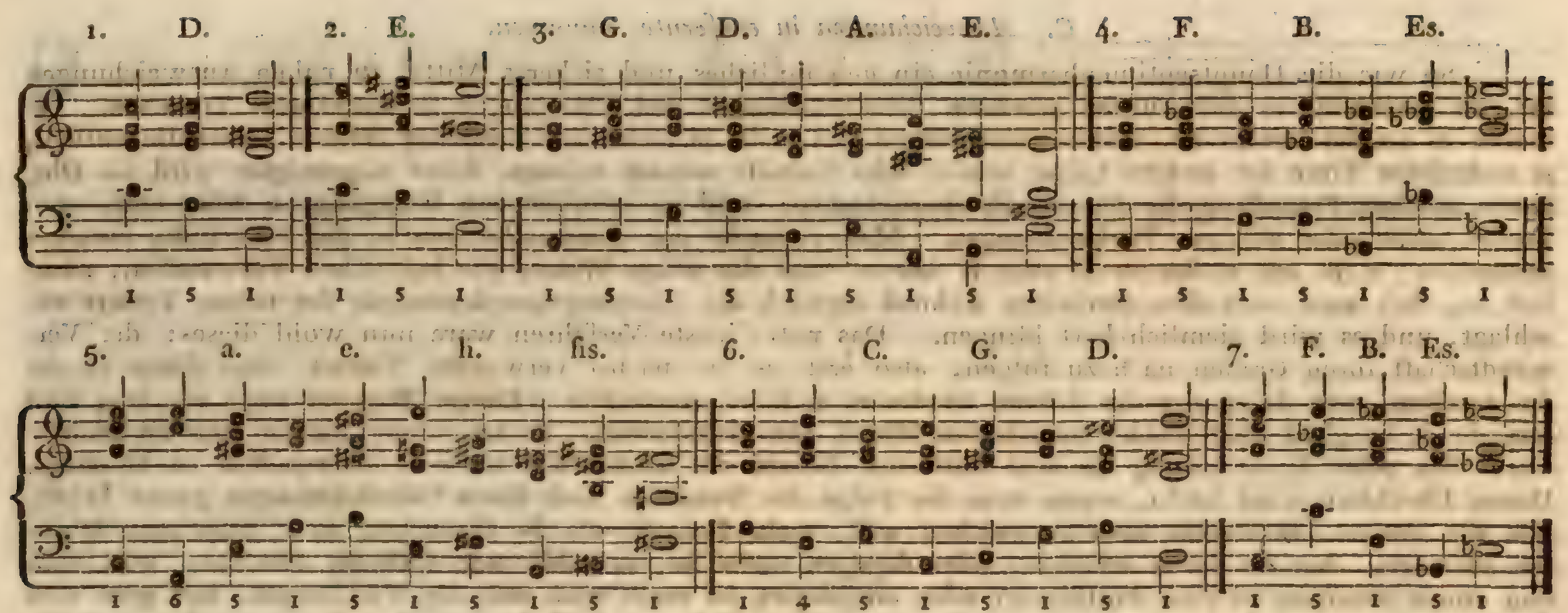


Wenn mit Ende eines Theils oder Perioden in einem Musikstück eine andere, als die tonische Dreiklangsharmonie, den folgenden Satz beginnt, so nimmt das Gehör diese leicht als neue Tonika an, ob es schon nicht vorher darauf vorbereitet ward. Es schliefst z. B. in einem Stück aus C dur ein Periode in die Tonika, wie unten Nro. 1.; der folgende kann nun mit der Dreiklangsharmonie, wie bei Nro. 2, 3, 4 oder 5, anfangen, jede erscheint als neue Tonart nächster Verwandschaft. Bei einem ähnlichen Schlufs in Moll kann der neue Periode ebenfalls mit dem tonischen Akkord jeder nächst verwandten Tonart beginnen, auch die harte Tonart der Unterterz — von A moll, F dur — tritt oft auf gleiche Weise als Tonika auf, ob sie schon nur eine Verwandte zweiten Grades ist, so behagt doch diese Ausweichung dem Gehör so gut als jene, weil die tonische Harmonie von F dur auch A moll zugehört, was man nur bei einer ihren Verwandten ersten Grades — D moll — findet. Oft deuten auch einzelne Töne einen Übergang in eine nahe Tonart an. Bei Nro. 6. weiset der Bafs nach F dur, bei Nro. 7. nach A moll, und bei Nro. 8. die Oberstimme nach G dur, das nun als neue Tonika erscheinen soll.



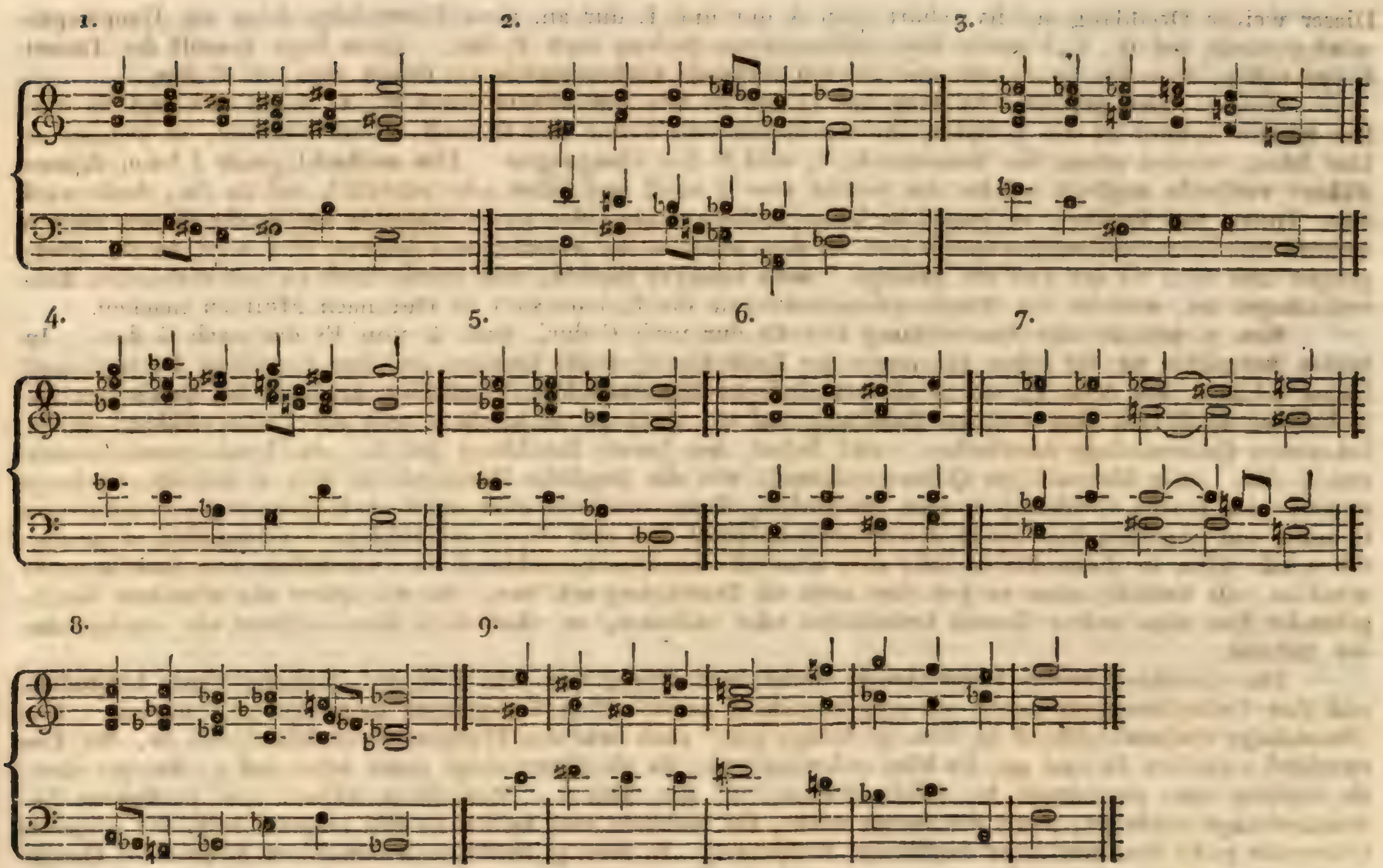
C. *Ausweichungen in entfernte Tonarten.*

So wie die Hauptseptimenharmonie ein gewöhnliches und sicheres Mittel zu nahen Ausweichungen ist, so bleibt sie es auch unter gewissen Einschränkungen bei Übergängen in entferntere Tonarten. Je weiter es zu der Tonart ist, wohin man ausweichen will, je mehr ihre Tonleiter fremde Intervalle enthält, je mehr also Töne der erstern Leiter erhöht oder vertieft werden müssen, desto ungeneigter wird das Ohr, einem solchen Fremdling die Herrschaft einzuräumen; und so erfordert ein Übergang zu einer entfernten Tonart mehr oder weniger Vorbereitungen. Man versuche nur Ausweichungen in die Verwandte zweiten Grades — z. B. aus C dur in D oder B dur — auf die obige Weise, wie bei nahen Verwandten, nämlich so, dafs man nach dem tonischen Akkord sogleich die Hauptseptimenharmonie der neuen Tonart anschlägt, und es wird ziemlich hart klingen. Das natürlichste Verfahren wäre nun wohl dieses: der Verwandtschaft ihren Graden nach zu folgen, also erst in die nächst verwandte Tonart, von dieser in die des zweiten, von da zu der des dritten Grades u. s. f. auszuweichen. Dieser Weg ist zwar oft lang und ermüdend, es giebt aber wieder mancherlei Mittel, ihn abzukürzen. Es ist immer nöthig, ihn zu übersehen, bei jeder Ausweichung in eine entfernte Tonart die dazwischen näheren Verwandten zu beachten. Dieser Überblick wird leicht, wenn man die Folge der Tonarten nach ihren Vorzeichnungen genau kennt. Hat die Tonart, in welche man ausweichen will, mehr Kreuze, als die bisherige, so rechnet man Quinten aufwärts, hat sie deren weniger, oder dagegen mehr Be, so zählt man Quinten abwärts; will man von einem Durtone in eine Molltonart oder umgekehrt, so sucht man erst den Parallelton, und geht von diesem aus, nach Befinden vor- oder rückwärts. Von C dur nach E dur — im vierten Grade — wäre also der gewöhnliche Weg durch G, D und A dur; von C dur nach Es dur, durch F und B dur; von C dur ins Fis moll, durch A moll, E und H moll; von A moll nach D dur, durch C und G dur u. s. f. Man betrachte folgende Beispiele, und vergesse nicht, sie von jeder andern Tonart ausgehend zu üben. No. 1. und 2. sind Übergänge mit der Hauptseptimenharmonie ohne weitere Vorbereitung, jeder ist hart und gewaltsam, auch wird das natürliche Gefühl nach jedem Hauptseptimenakkorde eher eine Kadenz in die weiche als in die harte Tonart erwarten, weil beide weiche tonische Dreiklangsharmonieen Glieder von C dur sind, und das Ohr jeden tonartfremden Akkord in möglichst naher Beziehung auf die bisherige Tonart zu betrachten gewohnt ist. Die übrigen Beispiele von Nro. 3. bis 6. führen stufenweise auf dem angegebenen Wege von einer Tonart zur andern. Die Ausweichungen quintenabwärts in Nro. 4. sind schon durch die bekannten vermiedenen Kadenzen abzukürzen, wie Nro. 7. zeigt.



Um kürzer, als auf eben gezeigtem Wege, und doch nicht hart und gewaltsam, in eine entfernte Tonart zu gelangen, giebt es mancherlei Mittel. Durch die Hauptseptimenharmonie in unverwechselter Lage entsteht bekanntlich eine vollkommene Kadenz oder ein völliger Tonschluſs. Nun ist es aber nicht nothwendig, bei einer entfernten Ausweichung alle zwischen liegende nähere Verwandte so bestimmt vorher gehen zu lassen, man braucht sie gleichsam nur zu berühren, nur in ihr Gebiet zu streifen, sie sollen sich dem Ohr nicht zu fest einprägen. Bei jeder so vollkommenen Kadenz kann ein Ruhepunkt in der Modulation seyn; will man also bei einer Tonart nur gleichsam im Vorbeigehen einkehren, so ist die ganze Kadenz nicht recht gut anwendbar, besser ist es, dem Gehör gleich bemerklich zu machen, daſs fortgeschritten werden soll.

Wenn die Leiteakkorde in verwechselten Lagen genommen werden, so ist die Ausweichung schon weniger vollkommen, nicht so völlig abschlieſsend; eben so, wenn statt des Haupt- ein Nebenseptimenakkord oder eine Dreiklangsharmonie gebraucht werden kann. Durch eine vermiedene oder eine Trugkadenz, durch einen verminderten oder übermäſsigen Akkord, durch Durchgänge und Vorhalte, durch unbestimmte, zweideutige Harmonieen u. s. f., läſst sich oft kürzer und schneller in eine entfernte Tonart ausweichen, eine oder die andere nähere Verwandte nur andeuten, oder auch, ohne dem Ohre wehe zu thun, übergehen. Einige Beispiele mit Erläuterungen mögen dieſs deutlicher machen.



Nro. 1. Das nachschlagende fis im Bafs bezeichnet den zweiten Akkord schon als G dur, der dritte kann A oder Cis zum Grundton haben, der nachfolgende bestätigt das letztere, er ist D dur 7, der vierte D dur 3, denn da ihm nur eine Nebenseptimenharmonie vorangeht, so ist die Ausweichung nach Fis moll, wollte man den vierten Akkord als Tonika betrachten, nur vorübergehend und unvollkommen.

Dieser weiche Dreiklang auf fis gehört auch A dur und E dur an, ohne Härte folgt daher die Hauptseptimenharmonie auf H, und macht eine vollkommene Kadenz nach E dur. Zwar liegt E moll der Tonart G dur näher, aber das im dritten und vierten Akkorde vorkommende cis deutet eher auf E dur.

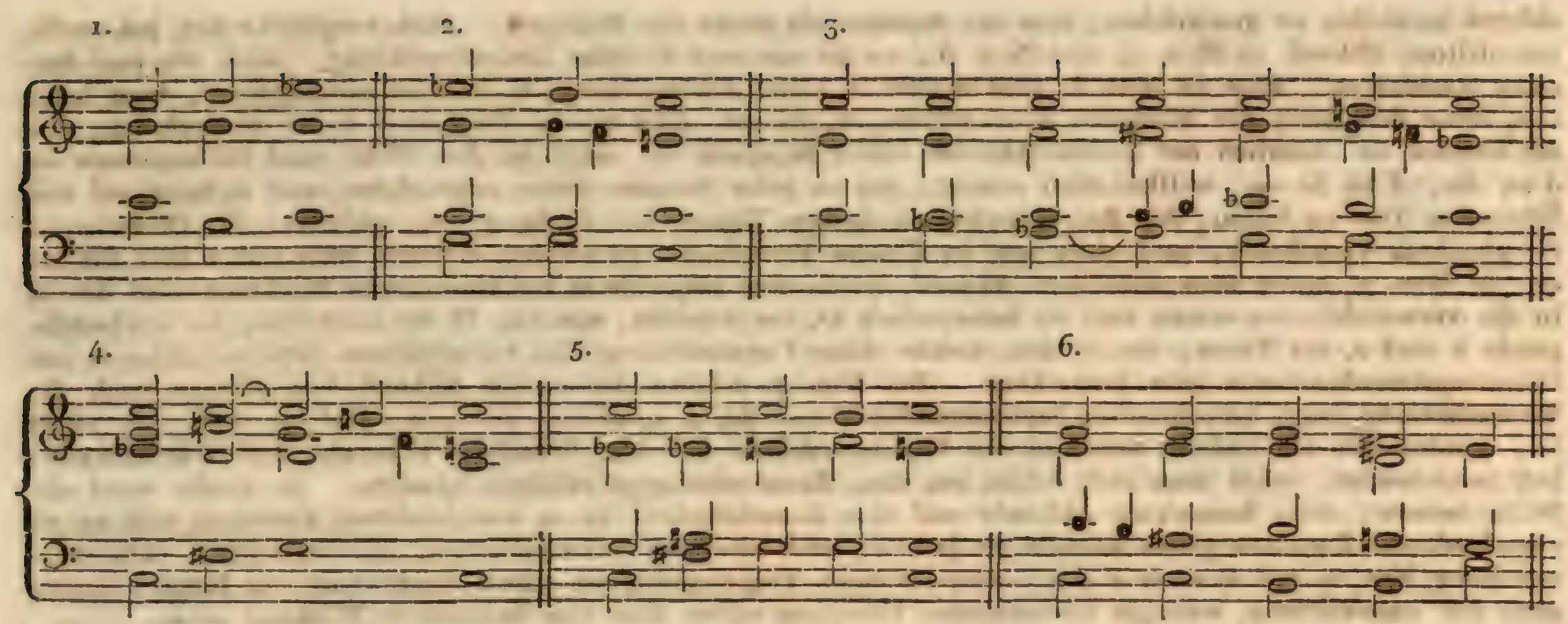
Nro. 2. Der gewöhnliche Weg aus D dur in Des dur führte durch G, C, F, B, Es und As dur. Der zweite Akkord ist die Hauptseptimenharmonie von G dur und G moll, durch letzteres, in welches er hier leitet, werden schon die Tonarten G, C, und F dur übergangen. Das nachschlagende f beim dritten Akkord verlöscht sogleich wieder das Gefühl von G moll und führt sehr natürlich auf Es dur, doch wird diese Tonart nur berührt, es geschieht keine Kadenz dahin, das nachschlagende des macht diesen vierten Akkord zur Hauptseptimenharmonie von As dur, mittelst der vermiedenen Kadenz aber wird As dur übergangen und man ist ins Des dur gelangt. Man bemerke hierbei, wie vortheilhaft es bei entfernten Ausweichungen ist, mittelst der Hauptseptimenharmonie die Kadenz statt in Dur nach Moll zu machen.

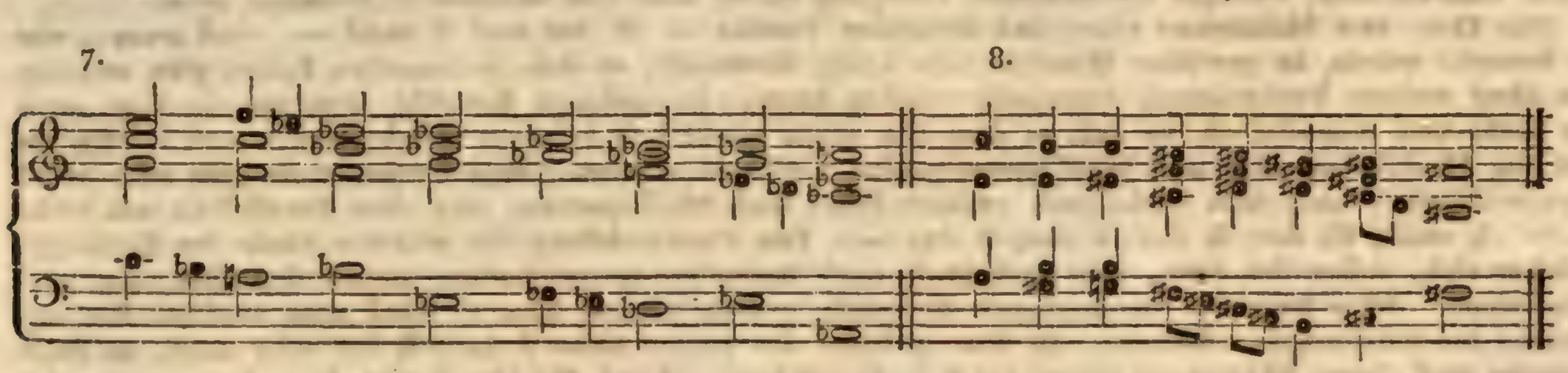
Nro. 3. enthält eine Ausweichung von Es dur nach C dur, Nro. 4. von Es dur nach G dur. In beiden Beispielen ist die dritte Harmonie der Leitakkord, beide beruhen auf dem Grundton D, und sind früher erklärt. Bei Nro. 3., wo er als verminderter Septimenakkord erscheint, erwartet das Gehör am natürlichsten nach ihm den weichen Dreiklang auf G, diefs zu verhindern tritt der C-dur-Akkord in der bekannten Quartsextlage dazwischen, und fodert den harten Dreiklang auf G, als Dominantenharmonie von C dur. Als übermäfsiger Quintsextakkord, wie die fragliche Harmonie in Nro. 4. auftritt, verlangt er zwar den harten Dreiklang G zum Nachfolger, dieser erscheint aber dann als Dominantenharmonie von C moll, was ebenfalls hier durch den Quartsextakkord, wo sich das es so mild in e verwandelt, abgewendet wird. Hier in diesen Fällen läfst sich allenfalls der Quartsextakkord — wie früher von ihm bemerkt ward — als Vorhalt, eben so gut aber auch als Durchgang erklären. So wie schon ein einzelner durchgehender Ton eine andere Tonart herbeiführt oder andeutet, so thut diefs desto sicherer ein durchgehender Akkord.

Die gedachten beiden Leitakkorde findet man häufig wie hier und auf ähnliche Weise behandelt, und ihre Unbestimmtheit macht sie sehr brauchbar zu schnellen Übergängen in entfernte Tonarten. Der übermäfsige Quintsextakkord in Nro. 4. klingt ganz auch wie der Hauptseptimenakkord auf As, der Unterschied zwischen fis und ges ist blos enharmonisch, fis als übermäfsige Sexte leitet auf g, das ges aber, als Septime vom Grundtone As, führt abwärts auf den Ton f. Wie dieser Akkord hier in diesem Zusammenhange erscheint, weifs das Gehör nicht, für welchen von beiden es ihn nehmen soll, die folgende Harmonie giebt ihm erst seine bestimmte Bedeutung. In Nro. 5. findet man denselben Akkord als Hauptseptimenharmonie auf As, die vier ersten Akkorde dieses Beispiels sind dem Klange nach ganz dieselben, wie in Nro. 4., man kann sie auch in einerlei Lage nehmen. Die Unbestimmtheit des mehrgedachten Akkords führt hier eben so ungezwungen in Des, als dort nach C dur, so entfernt auch diese zwei Tonarten von einander stehen. Der in diesem Akkord sich befindende Ton es kann auch als dis betrachtet werden, welches natürlich auch auf e leitet. Man findet besonders den verminderten Septimen-

akkord bisweilen so geschrieben, also die Septime als Sexte des Bafstons. Man vergleiche den jedesmaligen dritten Akkord in Nro. 3. und Nro. 6., es ist ein und derselbe Zusammenklang, auch ein und derselbe Nachfolger. Hier in Nro. 6. aber macht er keine Ausweichung, er ist nur durchgehend, man kann ihn, ohne den Gang der Modulation zu stören, weglassen, oder seinen Vorgänger dafür wiederholen, dieser letztere — nämlich der zweite Akkord dieses Beispiels — wird in der Ober- und Unterstimme — d zu dis, f zu fis — willkührlich erhöht, um in jeder Stimme desto angenehmer und sicherer auf den folgenden Ton zu leiten; der Bafs schreitet in halben Tönen, — f, fis, g, — aufwärts, die Oberstimme in gleichem Verhältnifs, und eben um in diesem Verhältnifs zu bleiben schreibt man lieber hier dis als es. In Nro. 7. findet man denselben Akkord, durch eine sogenannte enharmonische Rückung wird das es in dis verwandelt, im ersten Fall ist bekanntlich D, im zweiten, mit dis, H der Grundton, das nachschlagende h und a, im Tenor, macht dem Gehör diese Umwandelung des verminderten Septimenakkords zur Hauptseptimenharmonie sehr bemerkbar. Bei Nro. 8. scheint der zweite Akkord dem Klange nach die Verwechselung jenes verminderten Septimenakkords — fis, a, c, es — zu seyn. Dafs er diefs aber nicht ist, sondern als ein anderer verminderter Septimenakkord auf dem Grundton F beruht und wie gewöhnlich fortschreitet, wird man sich leicht aus dem Zusammenhange erklären können. Es dürfte wohl der Mühe lohnen, diese bemerkten Akkorde und ihre Brauchbarkeit in so verschiedenen Gestalten und zu so verschiedenen Zwecken genau kennen zu lernen, und ähnliche Ausweichungen zu versuchen. Die Ausweichung Nro. 9. aus E nach F dur, mittelst einer Trugkadenz, ist schon etwas hart, es kann indessen auch ein unerwarteter, weniger vorbereiteter Übergang seiner Zeit von besonderer Wirkung seyn.

Die Dur- und Molltonart einer und derselben Tonika — C dur und C moll — sind zwar, wie schon bemerkt wurde, in gewisser Hinsicht sehr innig verwandt, so dafs in manchen Fällen eine mit der andern ohne weitere Vorbereitung vertauscht werden kann, in anderem Betracht weichen sie aber auch wieder mehr von einander ab, so dafs es dem Ohr nicht sonderlich behagen würde, wenn man mitten im Verlauf der Modulation Dur und Moll unvorbereitet wechseln wollte. Man bestimmt deshalb auch wohl ihre Verwandschaft nach dem Verhältnifs anderer Dur- und Molltonarten, von dem Parallelton aus rechnend, — C moll, Es dur, B dur, F dur, C dur —. Die Umwandelung der sechsten Stufe der Tonleiter, in welcher sich, aufser der Terz, Dur und Moll noch besonders unterscheidet, macht den Übergang vorzüglich leicht. Man betrachte nachstehende Beispiele. Nro. 1. und Nro. 2. wird man sogleich für unbrauchbare Ausweichungen erkennen. In Nro. 3. führt der zweite Akkord nach F dur oder moll, es folgt das letztere und dieser Akkord gehört auch schon C moll an, durch Erhöhung des f zu fis entsteht der übermäfsige Sextenakkord, welcher gewöhnlich auf die Dominantenharmonie der weichen Tonart leitet; der fünfte bekannte Akkord, als Vorgänger der Dominantenharmonie, bestimmt die Ausweichung hinlänglich. Bei Nro. 4. und 5. deutet, im umgekehrten Fall, das A im zweiten Akkord schon die harte Tonart an. In den übrigen Beispielen, welche Ausweichungen aus C dur in andere Molltonarten enthalten, wird man sich leicht zurecht finden, wenn man den Gang der Modulation aufmerksam betrachtet.





Bei gehöriger Benutzung dieser wenigen Beispiele und Bemerkungen wird der Lernende hoffentlich im Stande seyn, selbst Ausweichungen aller Art zu versuchen, und den Gang der Modulation in allerlei Musikstücken zu verstehen.

Über den Werth aller der mannichfachen Ausweichungen läfst sich nichts mit Bestimmtheit festsetzen. Ihr Zweck ist eines Theils, den Reiz der Musik zu erhöhen und das Gehör immer in Aufmerk-

samkeit zu erhalten, andern Theils dienen sie dazu, besondere Gefühle auszudrücken und mannichfache Wirkungen hervorzubringen. Es kann daher eine schnelle Ausweichung in eine entfernte Tonart am rechten Ort mit gutem Erfolg zu brauchen, aber auch wieder zweckwidrig und unnütz seyn. Hierüber richtig zu urtheilen ist nur Sache eines hinlänglich gebildeten Geschmacks und einer gereiften gründlichen Erfahrung.

D. Einrichtung der Tonstücke in Hinsicht der Ausweichungen.

Jedes Musikstück mufs in der Regel aus einer bestimmten Tonart gehen, und diese mufs immer vorherrschend bleiben, es mufs in derselben anfangen und enden. Wenn durch den Anfang die Tonart hinlänglich festgesetzt ist, so können in dem weiteren Fortgang der Modulation, je nachdem das Stück kürzer oder länger dauert, verschiedene Übergänge in andere Tonarten folgen. Die erste Ausweichung geschieht gewöhnlich, doch deshalb nicht immer, in die Oberdominante, dann, nach Befinden, in andere nah verwandte, oder auch in entfernte Tonarten. Wie lange in einer anderen Tonart zu verweilen ist, das hängt ebenfalls von keiner Regel ab. Genug, die Haupttonart soll die Oberherrschaft behalten; ist sie von einer andern eine Zeitlang verdrängt worden, so darf sie doch nicht vergessen werden, sie mufs zu rechter Zeit in ihre Rechte zurücktreten, sich wenigstens immer wieder zeigen, und jemehr die Tonart, wohin ausgewichen ward, entfernt ist, jemehr also das Gefühl der Haupttonart verschwunden war, desto eher wird ihre Rückkehr erfordert. Es läfst sich diefs alles am besten aus guten Tonstücken sehen. Die Einheit der Tonart wird gewöhnlich auch bei solchen gröfseren Musikstücken beobachtet, die aus mehreren Sätzen bestehen, z. B. Sonaten, Cantaten u. s. f. Der erste Satz geht z. B. aus B dur, der zweite aus einer anderen nahe verwandten Tonart, F dur, Es dur, G moll, der letzte aber wieder aus dem Hauptton, so dafs dieser das Vorrecht behält. Doch darf es nicht befremden, wenn man es bisweilen auch anders findet.

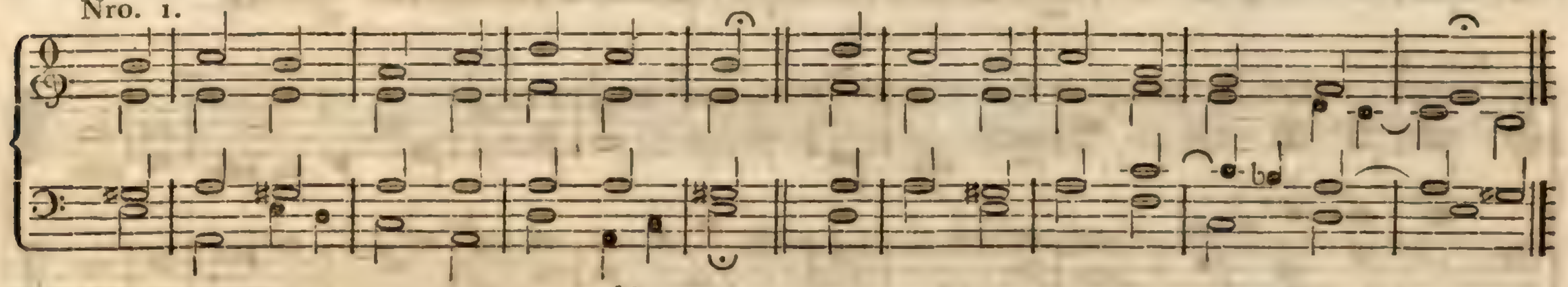
E. Verschiedene Schlufsendungen.

Wie aus dem gewöhnlichen Anfang und Schlufs eines Tonstücks die Haupttonart zu erkennen sey, ist früher schon gezeigt worden, nur einiger besonderer Fälle möge kürzlich hier noch gedacht werden. Wir haben in unserer jetzigen Musik noch verschiedene Überreste aus der Musik der alten Griechen, bei denen die Tonkunst am frühesten kultivirt ward. So viel wir wissen, hatten ihre Tonleitern keine Kreuze und Be, der Unterschied zwischen Dur und Moll fand nicht statt, und jede Tonart hatte ihre eigene Benennung. Ihre Tonleiter C stimmt mit unserm C dur überein, von D hatte die Skala folgende Gestalt: d, e, f, g, a, h, c, d, und hiefs diese Tonart die dorische; von E war die Tonleiter: e, f, g, a, h, c, d, e, diese Tonart wird die phrygische genannt; von A sah die Tonleiter also aus: a, h, c, d, e, f, g, a, und

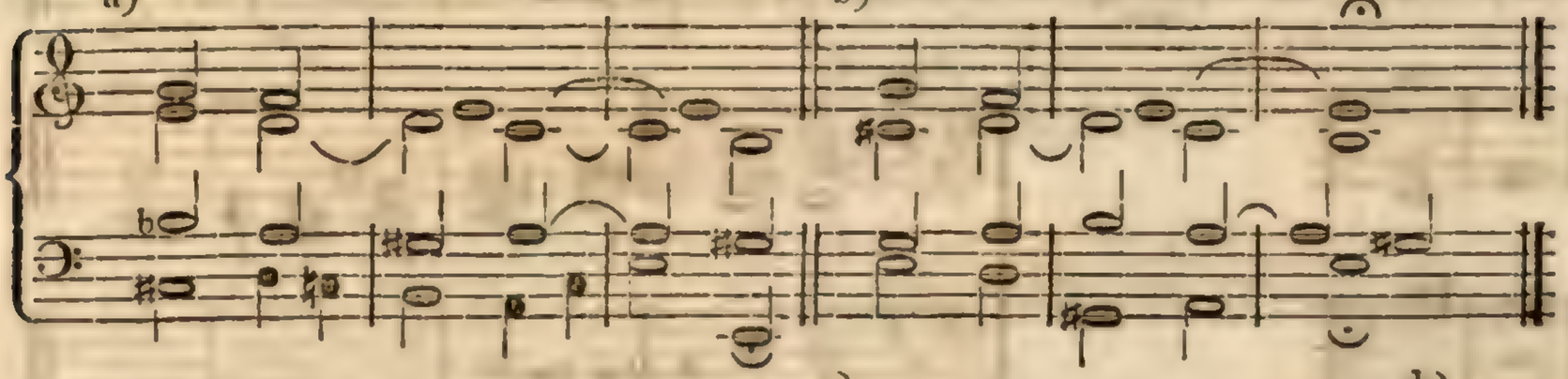
die Tonart heifst die aeolische; die Tonleiter G unterschied sich von der unsern dadurch, dafs sie auf der siebenten Stufe nicht fis, sondern f hatte; diese Tonart führte den Namen, die mixolydische. Es sind bei uns noch verschiedene alte Kirchenmelodien im Gebrauch, denen, wie man glaubt, jene griechischen Tonarten zum Grunde liegen, und welche, da wir ihnen nach unserm jetzigen Tonsystem keine, ihrer ursprünglichen Tonart völlig angemessene Harmonie unterlegen können, mancherlei unser Ohr befremdende Kadenzen, Harmonieschritte und Tonschlüsse erfordern, wodurch sie einen gewissen ernsten, feierlichen, der Kirche vorzüglich angemessenen Charakter bekommen, welchen man auch in anderen Kompositionen für den kirchlichen Gebrauch, fast bis auf unsere Zeiten, zu erhalten und nachzuahmen gesucht hat. Hier folgen einige Beispiele, nach denen man dann ähnliche Fälle wird beurtheilen können. Nro. 1. ist die Anfangs- und Schlufszeile eines alten Chorals. Er beginnt mit dem harten Dreiklang E, die Fortsetzung zeigt aber, dafs er keinesweges aus E dur geht, der erste Akkord erscheint dann eher, als die Dominantenharmonie unsers A moll. Der Endakkord ist ebenfalls der harte Dreiklang auf E, die Folge der letzten drei Töne in der Oberstimme gestattet aber, wegen des f, keine gewöhnliche Kadenz, weder nach E moll noch E dur, weil die Hauptseptimenharmonie auf H den Ton fis fodert, daher entstand der fremdartige Schlufs, den man einen phrygischen nennt. Bei a und b findet man ihn durch die Unterdominantenharmonie, die sich aus dieser Tonleiter bilden läfst, verlängert. Nro. 2. enthält eine ähnliche Schlufszeile eines Chorals, bei a findet man ihn verändert. Man erwartet am natürlichsten C dur wie bei b, doch es soll eine alte Tonart bezeichnet werden, weil die Melodie selbst einige ungewöhnliche Wendungen nimmt, so hält man auch diese Umwandelung des Schlusses für nothwendig, und durch öfteres Anhören gewöhnt sich das Ohr daran. In Nro. 3. ist der Anfang völlig unser A moll, auch der Schlufs neigt sich dahin, nur endet die Melodie nicht mit der tonischen, sondern mit der Dominantenharmonie. Nro. 4. stellt die Anfangs- und Endzeile eines alten Chorals in der dorischen Tonart dar. Der Anfang ist unser D moll, der Schlufs neigt sich nach A moll, der weiche Dreiklang wird aber in den harten Dreiklang A umgewandelt, welcher Schlufsakkord nun die Dominantenharmonie von D moll zu seyn scheint; der vorletzte Quartsextakkord erregt wieder das Gefühl der ersten Tonart. Nro. 5. ist ein ähnlicher Kirchenmelodienschlufs auf der Dominantenharmonie, man kann den vorletzten Akkord als durchgehend betrachten. Nro. 6. ist ein Schlufsfall in Moll, der nacher in Dur umgeändert wird. Wenn das Stück völlig aus Moll gieng und die weiche Donart fest eingeprägt war, so wird sie durch einen solchen Schlufs nicht ganz vertilgt, die Unterdominantenharmonie weiset besonders wieder auf sie zurück. In Nro. 7. ist ein verlängerter Schlufs. Obgleich noch eine Ausweichung in die Unterdominantenharmonie erfolgt, so erwartet doch das Gehör den Ruhepunkt auf G dur, weil diese Tonart herrschend war, auch schon eine vollkommene Kadenz dahin vorhergieng. Nro. 8. enthält denselben Schlufs mit Verzierungen, man kann alle Noten, die mehr als in Nro. 7. vorhanden sind, für durchgehende ansehen. So wie hier auf liegender tonischen Note mehrere Akkorde auf einander folgen, so ist dasselbe auch auf der Dominante zulässig, wie das Beispiel Nro. 9. zeigt. Man pflegt ein solches Wechseln mehrerer Harmonieen

auf einem liegenbleibenden Bafs einen Orgelpunkt zu nennen. Bei Nro. 10. und 11. findet man zwei Periodenschlüsse auf der Dominantenharmonie, wie sie in Musikstücken häufig vorkommen. Man kann sie aber keinesweges als Ausweichungen betrachten, es sind keine vollkommenen Kadenzen. Obgleich der Periode Nro. 10. mit dem harten Dreiklang G endet, so gieng doch keine Harmonie vorher, welche G dur fest bestimmt hätte, das Gefühl der Haupttonart ist nicht im mindesten verlöscht. Eben so ist es in Nro. 11. Es sind diefs nur unvollkommene halbe Schlüsse auf der Dominante, nicht Ausweichungen in die Dominante, man fühlt sogleich, dafs nicht das Stück selbst, sondern nur ein Theil desselben so enden kann.

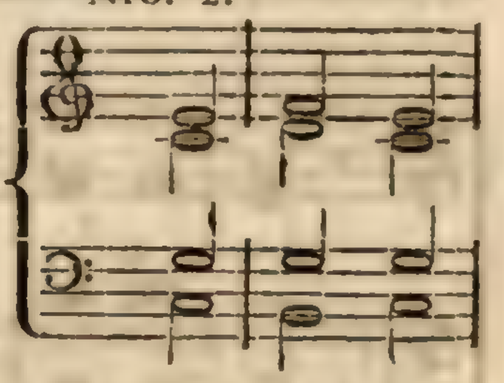
Nro. 1.



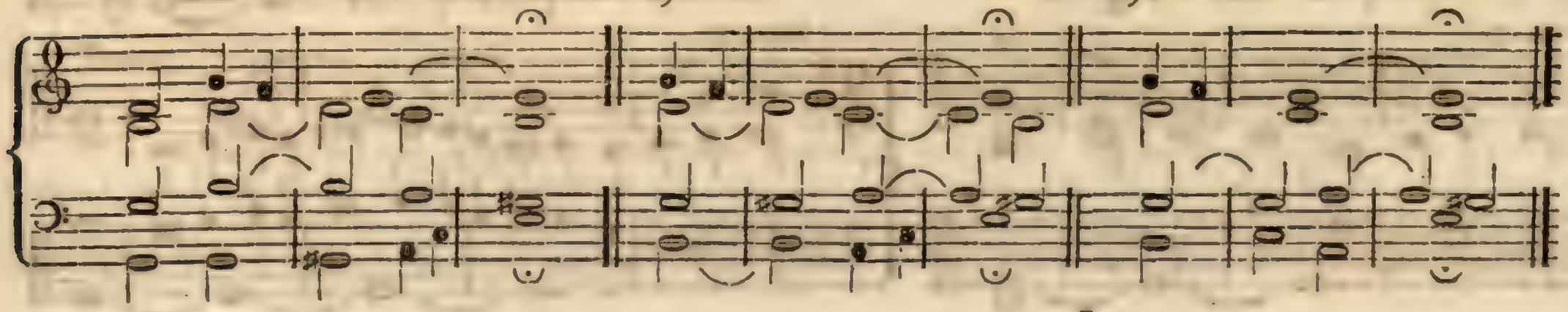
a) b)



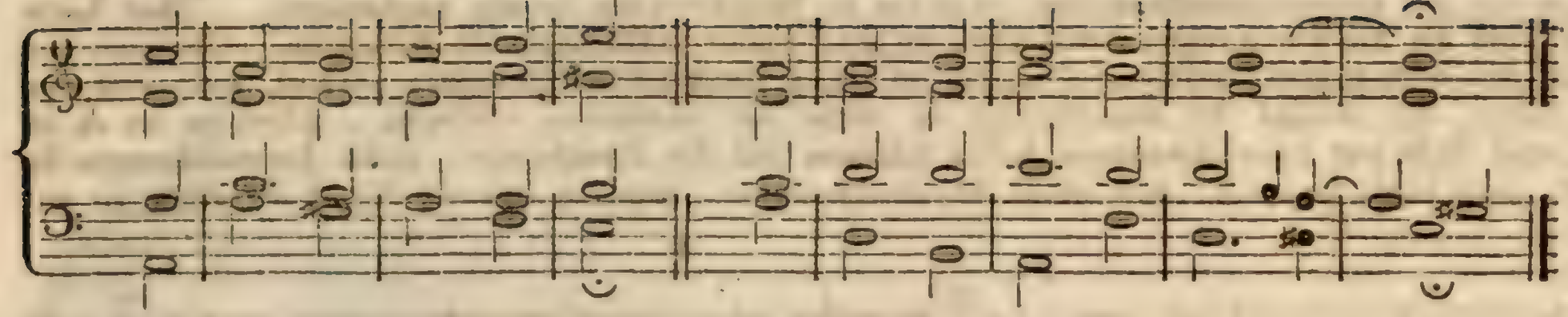
Nro. 2.



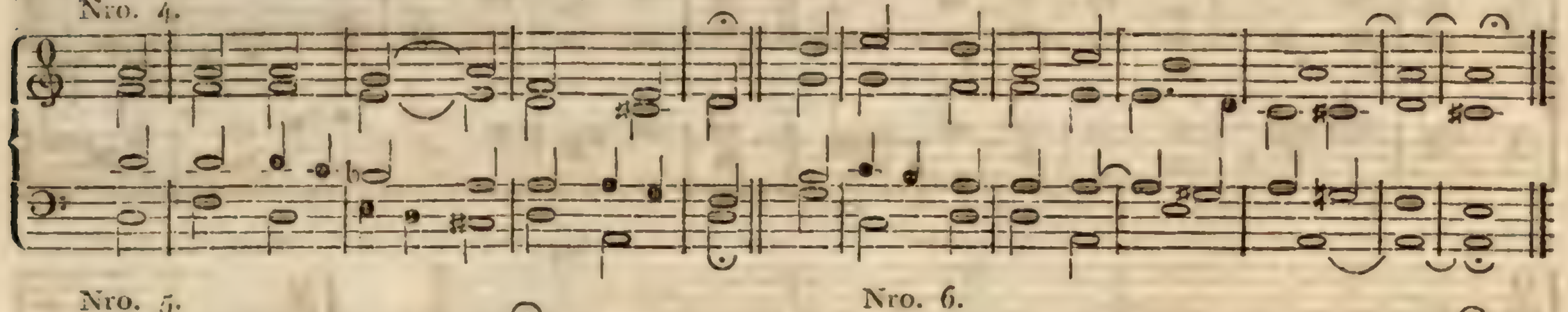
a) b)



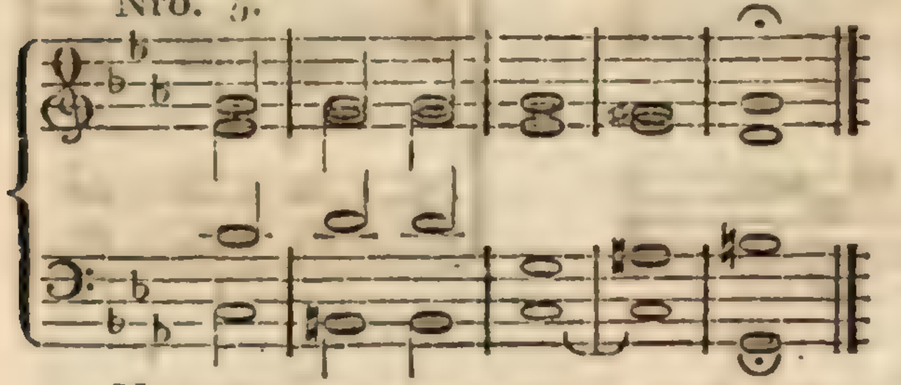
Nro. 3.



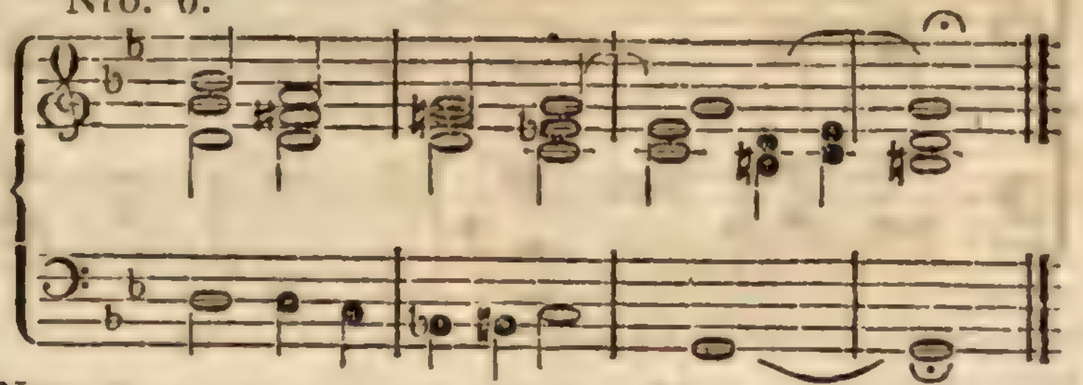
Nro. 4.



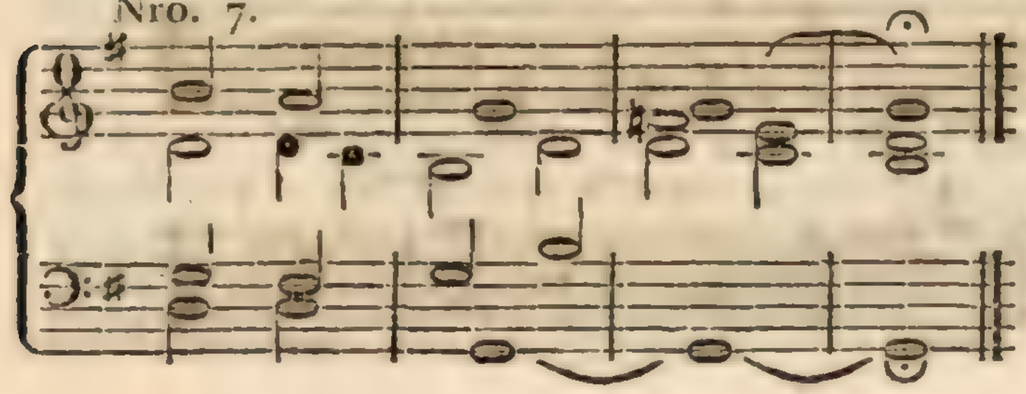
Nro. 5.



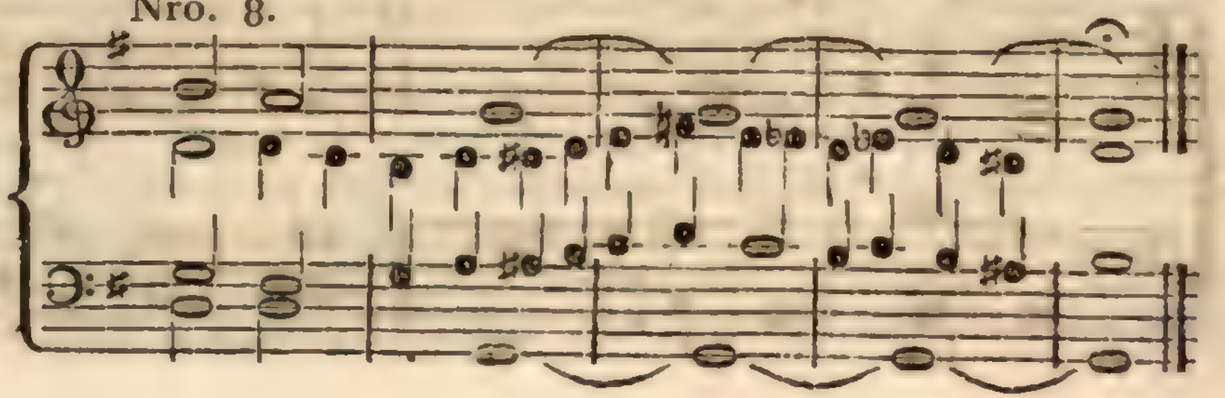
Nro. 6.



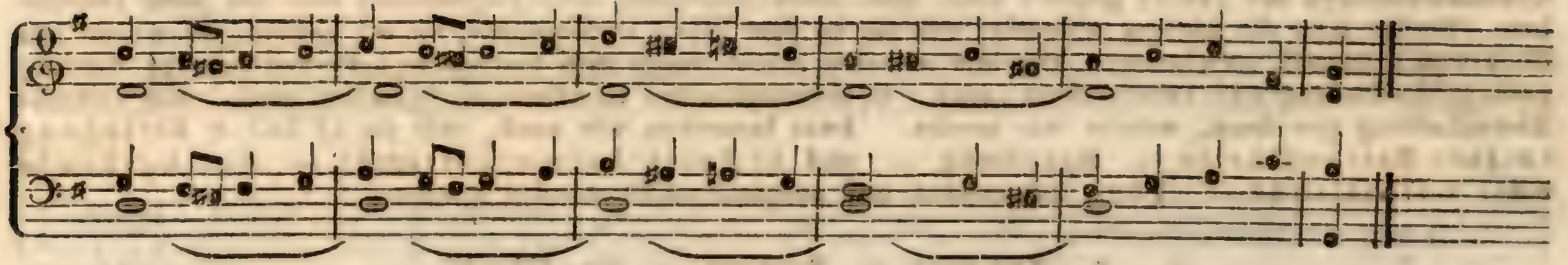
Nro. 7.



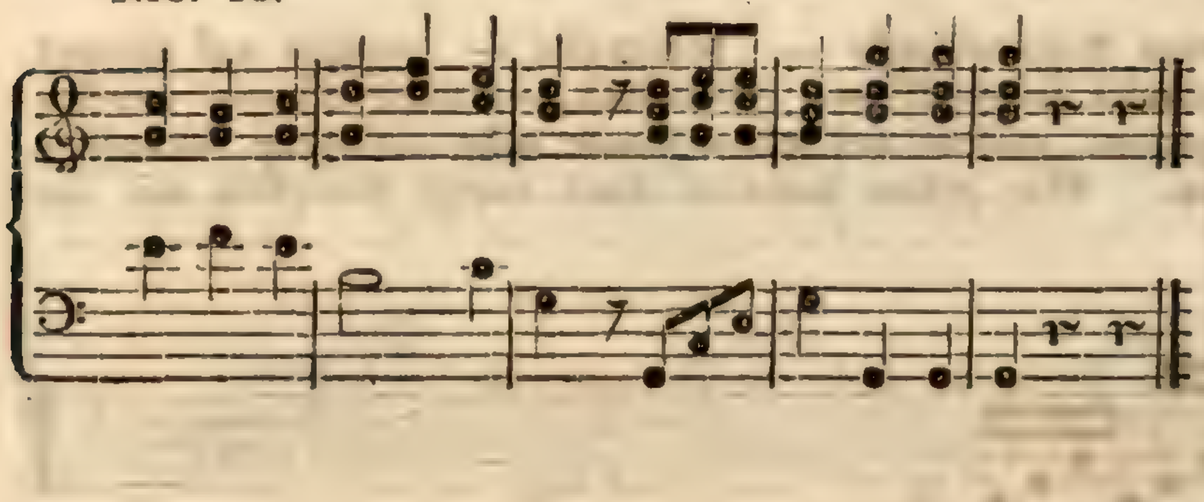
Nro. 8.



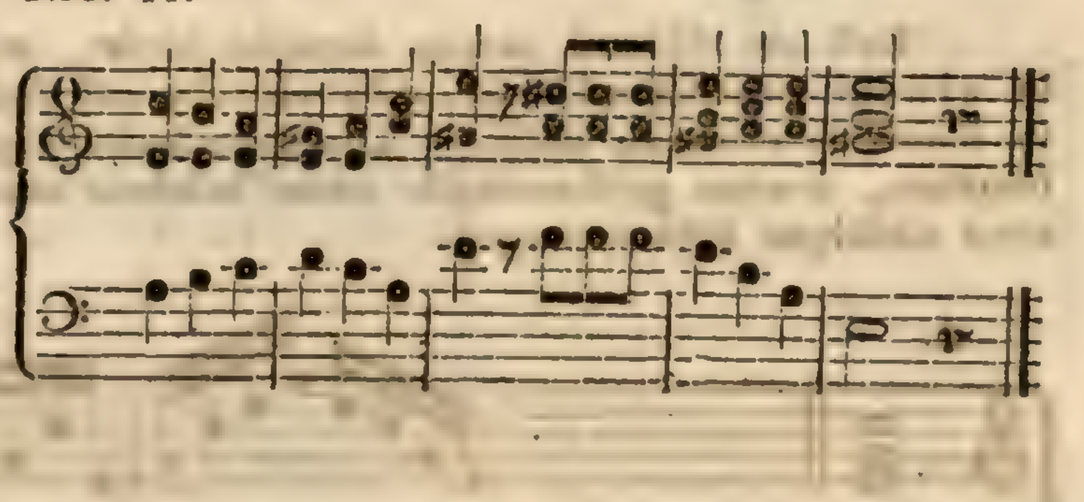
Nro. 9.



Nro. 10.



Nro. 11.



Zwölfter Abschnitt.

Von der Entstehung der Musikstücke aus Harmonieenfolgen.

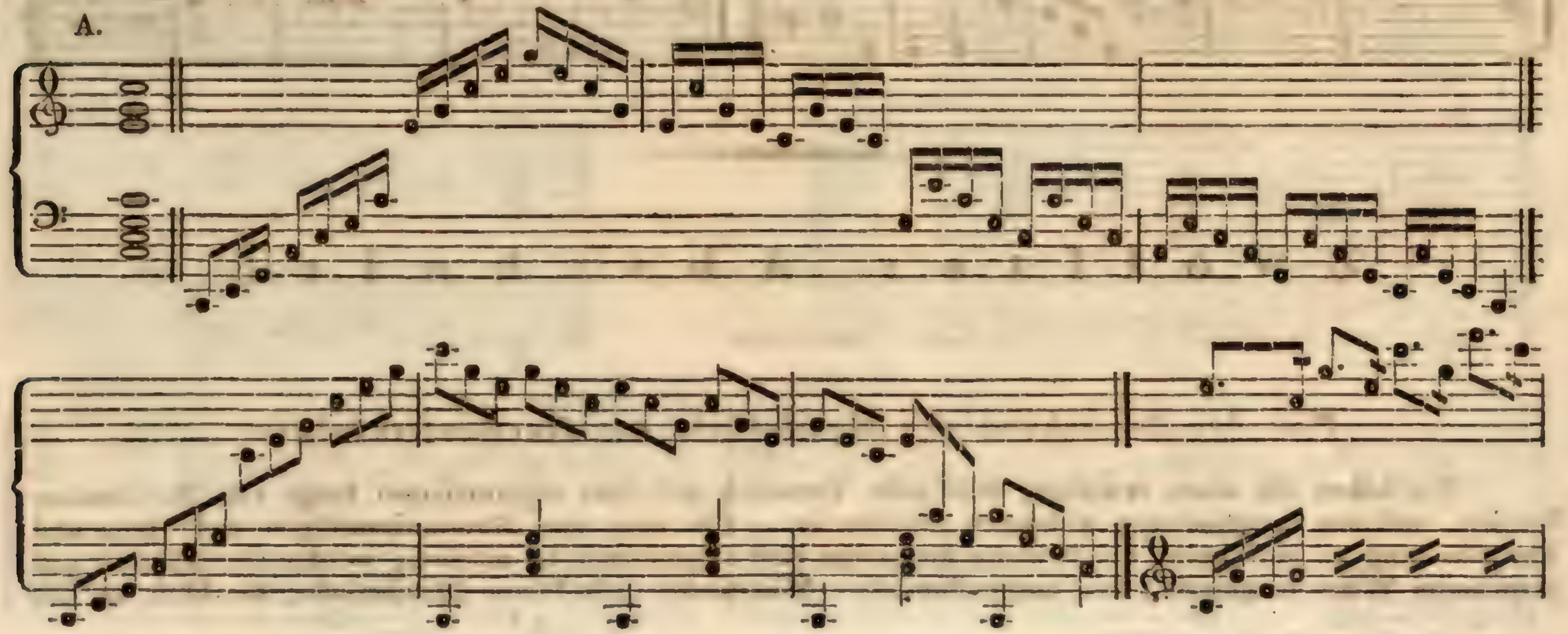
Wir haben oft schon erwähnt, dafs jedes Tonstück auf einer regelmäfsigen Folge von Harmonieen beruhet, und aus verschiedenen Akkorden gebildet ist. Um aber den Harmonieenfolgen mehr Reiz und Abwechselung zu gewähren, die Melodie fliefsender und angenehmer zu machen, werden die Akkorde auf mancherlei Weise umgestaltet und ausgeschmückt. Man findet viele kleine Musikstücke, die blofs auf die

Grundharmonieen der Tonart gebauet sind, und deren Melodieen doch ungemeinen Reiz für jedes Ohr haben. Wollte man die blofsen Akkorde, wie sie in dem Stück vorkommen, so oft spielen, so würde uns dieſs wenig Genufs verschaffen. Wie die Akkorde schon durch ihre Versetzung, Verwechselung, Verdoppelung, Auslassung und verschiedene Lagen, in mannichfachen Gestalten zu brauchen sind, und vielerlei Abwechselung gewähren, wissen wir bereits. Jetzt bemerken wir noch, wie sie a) durch Zerlegung in ihre Bestandtheile — Brechung — und b) durch harmoniefremde — durchgehende oder vorhaltende — Töne umgestaltet und ausgeschmückt werden können.

A. Zerlegung — Brechung — der Akkorde.

Dafs ein Akkord immer derselbe bleibt, seine Bestandtheile — Intervalle — mögen auf einmal, in einem Zusammenklange, oder einzeln auf einander folgend, — gebrochen — angeschlagen werden, ist kaum zu erinnern nöthig. Die mancherlei Figuren, welche aus gebrochenen oder zerlegten Akkorden bestehen, werden gröfstentheils schon bekannt seyn. Wir geben indessen doch einige Beispiele mit den etwa nöthigen Erläuterungen.

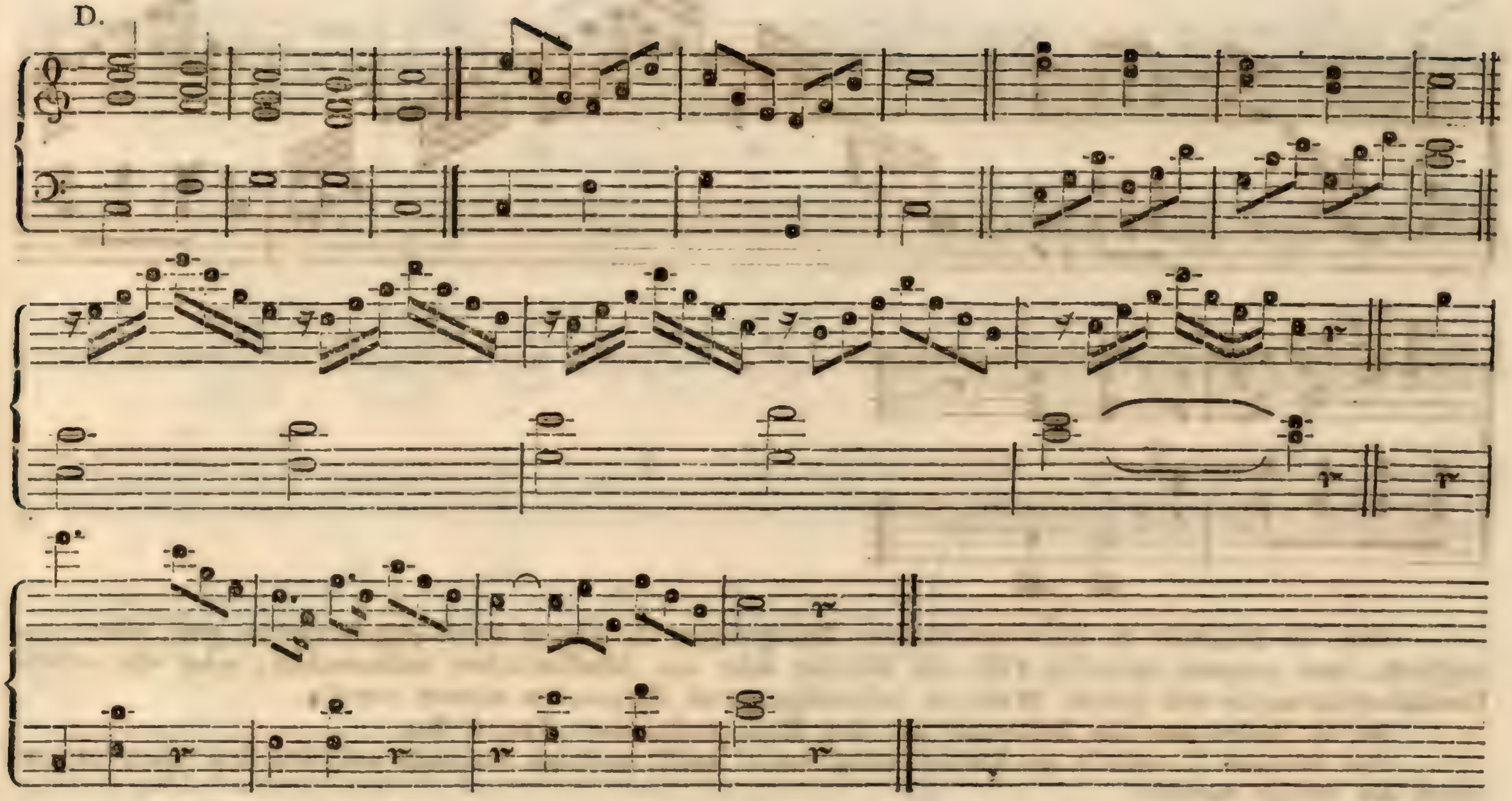
A.



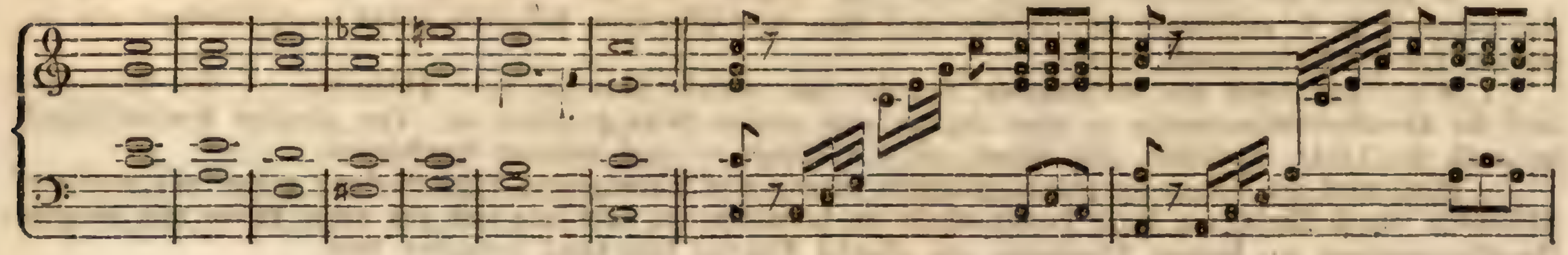
B.

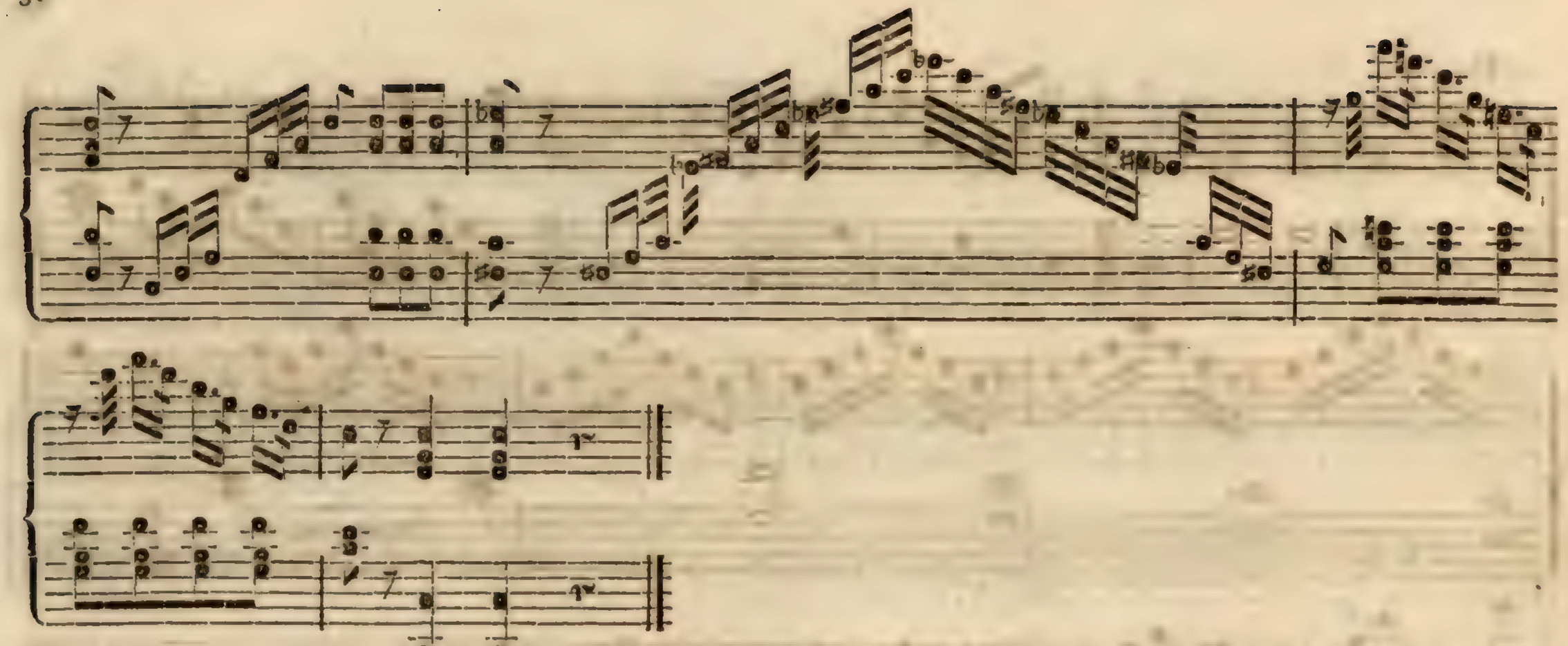
C.

D.



E.





Dafs die Beispiele A. blos verschiedene Zerlegungen der harten Dreiklangsharmonie sind, sieht man sogleich, und mehrere ähnliche Fälle am Klavier oder aus Musikstücken aufzusuchen, oder die weiche Dreiklangsharmonie auf gleiche Weise zu behandeln, wird Niemanden schwer werden.

Bei B. findet man die Zerlegung der drei Hauptharmonieen von C dur.

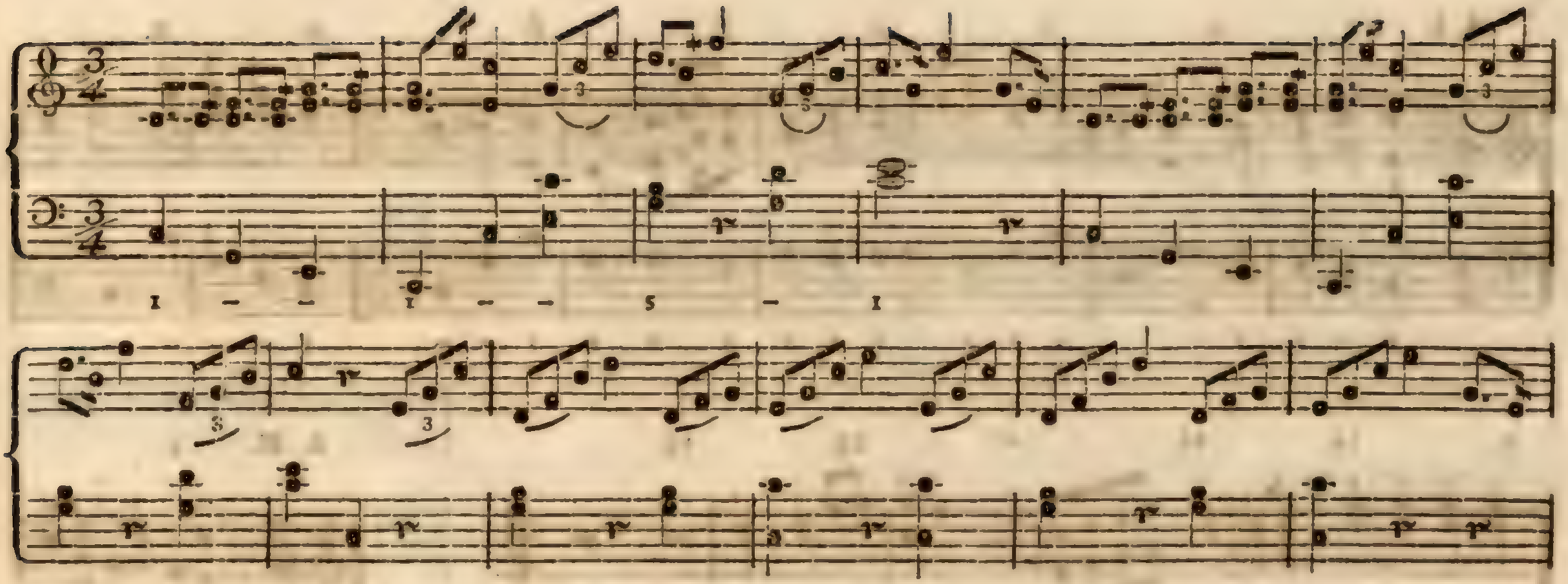
Das Beispiel C. enthält ein kleines Stück aus C moll, welches ebenfalls auf den drei Hauptharmonieen der Tonart beruhet.

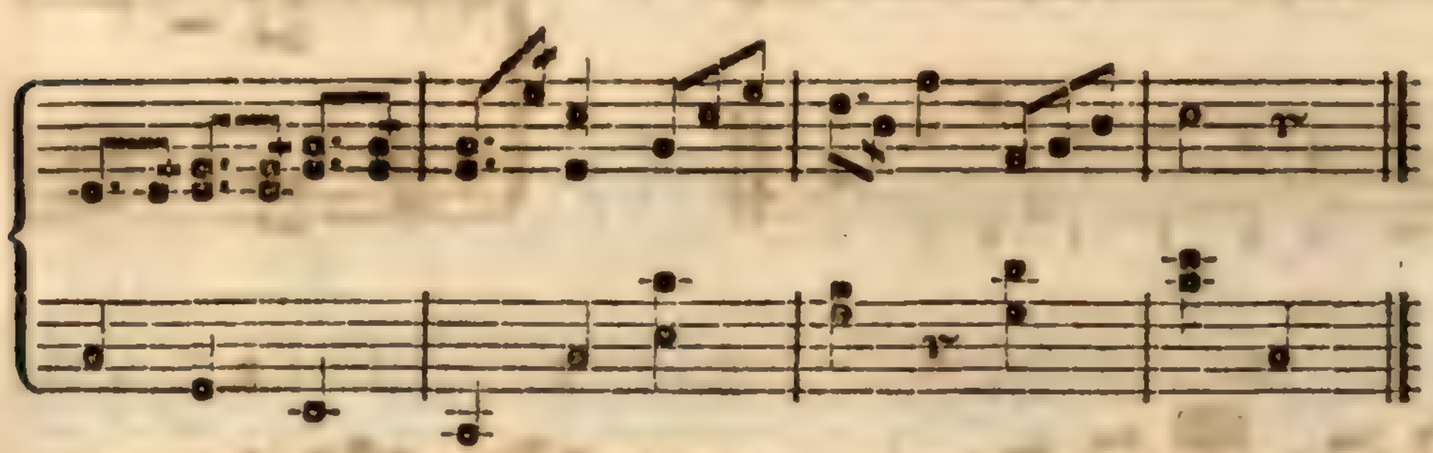
Unter D. ist die mehr erwähnte bekannte Endformel auf mancherlei Weise zerlegt.

E. enthält eine ähnliche Formel, welche im vorgehenden eilften Abschnitte C. in der zweiten Reihe der Beispiele N. 6. aufgestellt und erklärt ist. Man wird alle diese Beispiele leicht vervielfältigen und in andere Tonarten übersetzen können.

Wir fügen noch eine allbekannte Melodie bei, welche blos aus zwei Akkorden, — der tonischen und der Dominantenharmonie — ohne irgend eine andere Note gebildet ist. Von gleicher Beschaffenheit ist auch das Lied: Freundin, ich komm mit der Zither, — und mehrere dergleichen.

Man wird aus diesen Beispielen gnüglich sehen, wie mannigfache Abwechselung schon mit wenigen Akkorden durch Zerlegung ihrer Bestandtheile zu bewirken ist, und wie sich auf diese Weise mit einigen Hauptharmonieen ein kleiner Musiksatz, aus allerlei Figuren bestehend, gestalten läfst.

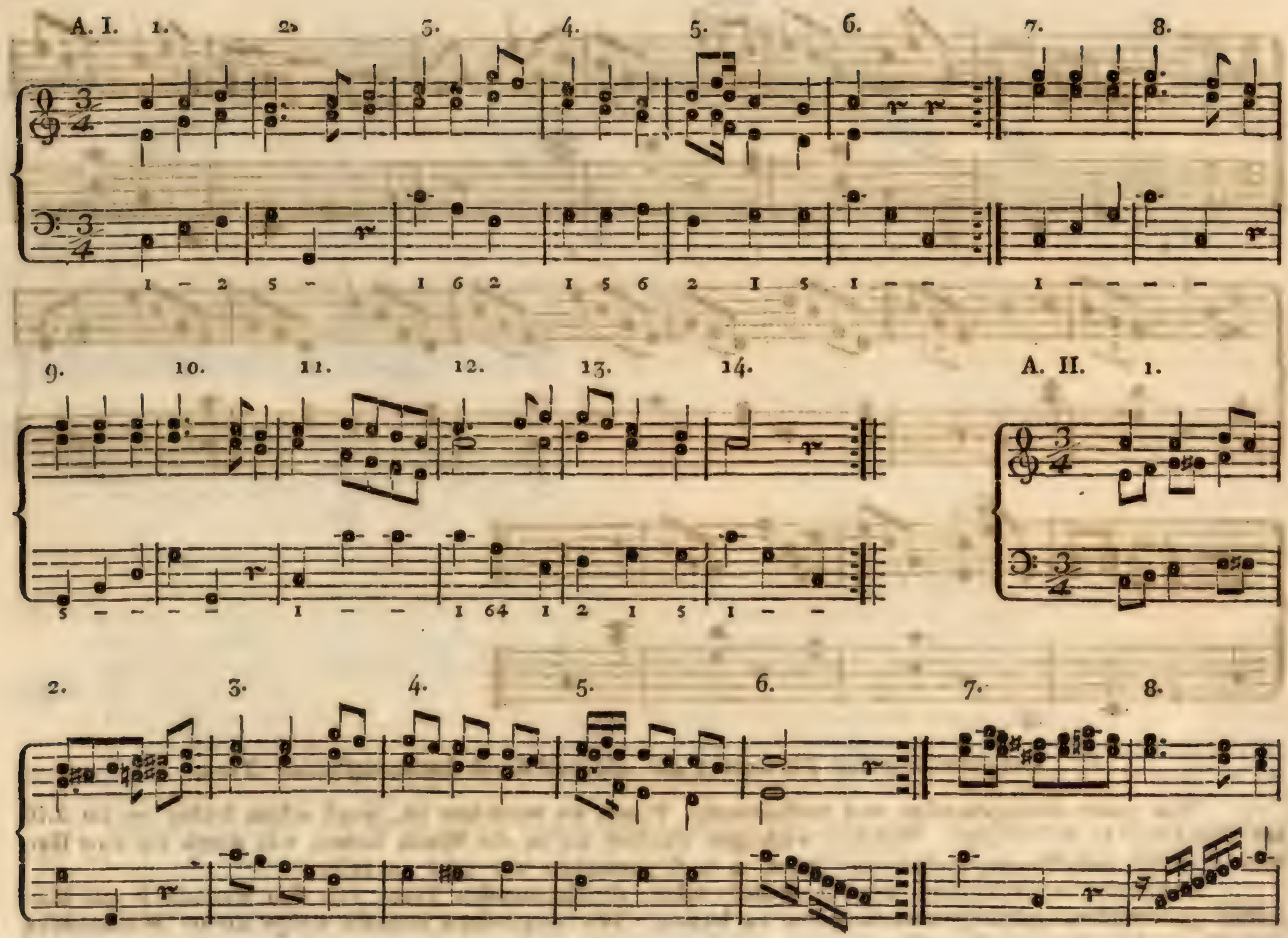




B) Umgestaltung und Verzierung der Akkorde durch harmoniefremde Töne.

Was unter durchgehenden und vorhaltenden Tönen zu verstehen ist, ward schon früher — im dritten Abschnitt B. IV. erklärt. Welchen wichtigen Einfluſs sie in der Musik haben, wie durch sie eine Harmonieenfolge verschönert, melodischer wird, u. s. f. versuchen wir jetzt zu zeigen.

Zuförderst ist es nöthig, die harmoniefremden, durchgehenden Töne, von den wesentlich zur Harmonie gehörenden, gehörig unterscheiden zu lernen. Wir zergliedern deshalb einige kleine Musikstücke, und fügen die nöthigen Bemerkungen an.


A. I. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
1 – 2 5 – 1 6 2 1 5 6 2 1 5 1 – – 1 – – – – –
9. 10. 11. 12. 13. 14.
5 – – – – 1 – – 1 64 1 2 1 5 1 – –
A. II. 1.
2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12. 13. 14.

8. 10.

1 — 5 1 5 — 1 5

B. I.

Dacapo.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

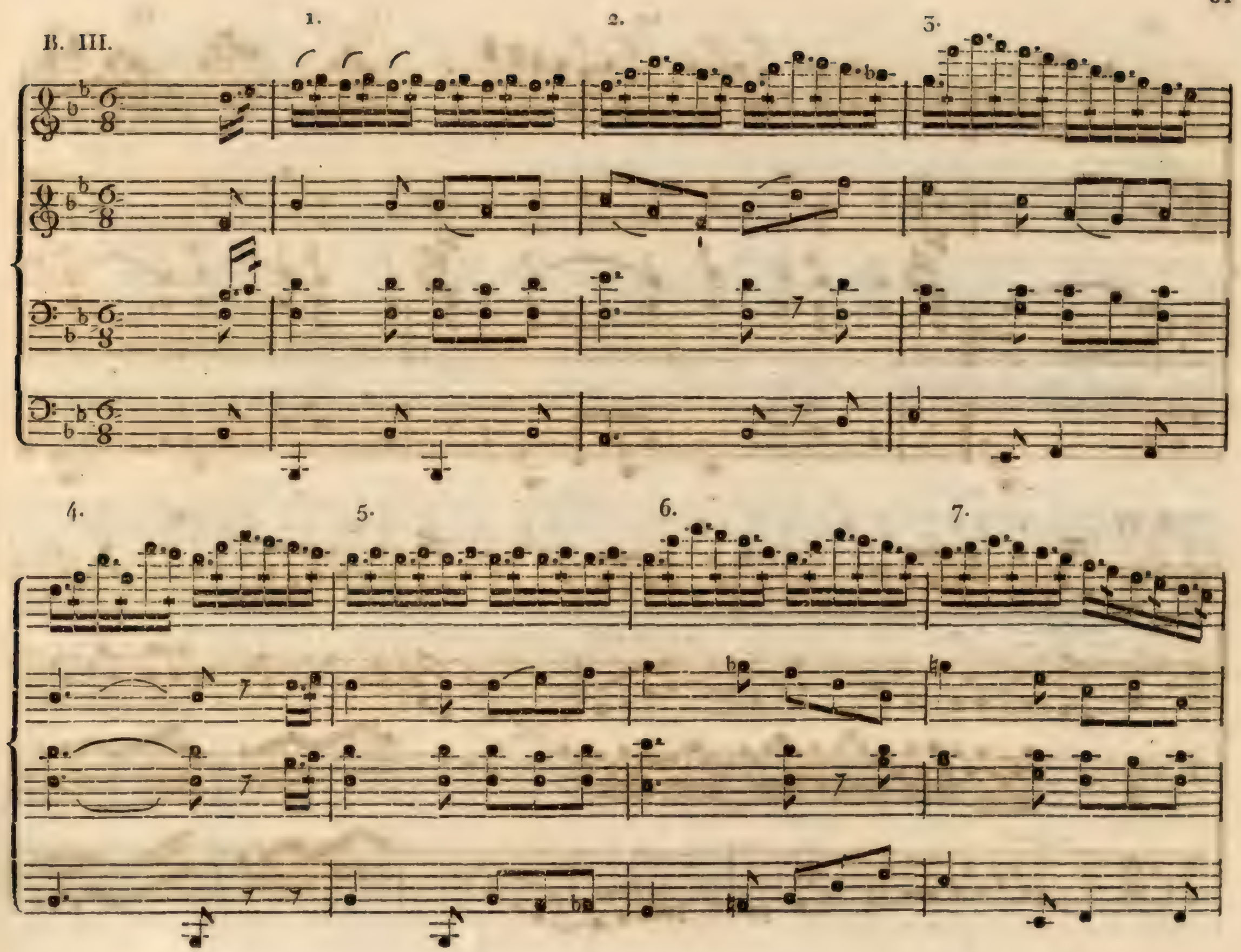
I – 5 I – 2 – 5 – I – I – I 5 Es. 5 I B. 5 I

7. 8. 9. 10. 11. 12.

Da capo.

2 – 5 – I – I – 4 – I – I – 4 – I –

B. III.



8. 9. 10. 11. 12.

Da Capo

B. IV. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

Da Capo.

B. V. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

B — — Es. B. C. F. C. F. B. F. B. — B. — G. — Es. C. A. D. G. G. — F. —

8. 9. 10. 11. 12.

Da Capo.

B. — B. — Es. — F. B. F. B. B. — G. C. A. D. F. B. F.

Das Beispiel A. I. ist die beliebte Melodie: God save the King. Die Zahlen über der obersten Notenzeile zählen die Takte, unter den Basnoten sind, nach schon bekannter Weise, die Stufen der Tonleiter bezeichnet, woraus zugleich der Grundton jedes Akkords zu ersehen ist. Eine Ausweichung findet man nicht in diesem Stück, alle Harmonieen desselben sind tonarteigene. Der Satz ist dreistimmig, die Auslassungen wird man leicht bemerken, wenn man immer die Grundtöne berücksichtiget. Im 2ten Takt ist die 2te Terz der Oberstimmen, $\overline{\overline{c}}$, durchgehend. Das obere $\overline{\overline{g}}$ im 3ten Viertel des 3ten Taktes ist ein unvorbereiteter Vorhalt. Die Figur $\overset{a}{\overline{\overline{c}}}$ Takt 5. erstes Viertel ist bekannt. Die 2 letzten Viertel im Bas, T. 6, sind gewöhnliche Nachschläge oder Durchgänge, wie man sie auf diese oder ähnliche Weise am Schlus eines Stücks oder Abschnittes öfters findet. Das im 7ten und 9ten Takte die beiden letzten Viertel nur Verwechselungen des ersten Akkords, mit ausgelassenem Grundton sind, sieht man sogleich. T. 8. ist die 2te Terz in den Oberstimmen, $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{d}}$, durchgehend, eben so findet man es T. 10. Im 11ten T. ist das 1ste und 3te von den 4 Achteln in den oberen Stimmen durchgehend. T. 12. erscheint mit dem Anschlag des 2ten Viertels im Bas die weiche Dreiklangsharmonie a, dann auf demselben Baston, mit Eintritt des Achtels $\overline{\overline{f}}$ in der Oberstimme, die harte Dreiklangsharmonie F in erster Verwechselung. Man kann diesen letzteren Akkord als durchgehend betrachten, oder auch sich den Punkt beim ersten Viertel der Oberstimme als nicht vorhanden, und den Ton $\overline{\overline{f}}$ als wesentlich zur Melodie gehörend denken, dann bliebe die weiche Dreiklangsharmonie *a* ganz weg, oder mit geltendem Punkt wäre das liegenbleibende Achtel $\overline{\overline{e}}$ in der Oberstimme vorhaltend. Das erste Achtel $\overline{\overline{g}}$ in der Oberstimme T. 13. ist ein Vorhalt. Das ganze Stück enthält nicht eine der Tonleiter C dur fremde Note. Unter A. II. findet man dieselbe Melodie, mit mehreren, auch der Tonleiter fremden, Tönen verziert. Vergleicht man diesen Satz mit dem vorhergehenden A. I. und nimmt alle Noten, die man hier mehr vorfindet, für durchgehend und vorhaltend, so bedarf es fast keiner Erklärung, alle tonartfremde Töne sind nicht nothwendig zum Stück gehörend, sondern nur willkührliche Ausschmückungen der Melodie. Die Ausweichungen welche im ersten Takte durch den Ton fis, nach G dur, im 4ten T. durch das gis im Bas, nach A moll, und T. 11. und 12. durch das b, nach F dur entstehen, sind nur vorübergehend, die neue Tonart, welche angekündiget wird, prägt sich dem Ohr noch nicht fest ein, die Haupttonart C dur verschwindet nicht ganz, und tritt schnell wieder in ihre Rechte zurück. Dergleichen leicht vorübergehende Ausweichungen findet man häufig, und es ist nicht schwer zu beurtheilen, ob eine neue Tonart als wirklich herrschende Tonika auftritt oder nur flüchtig berührt wird. Solche kurze Ausweichungen entstehen oft nur aus der willkührlichen Erhöhung oder Vertiefung eines Intervalls, wie es hier der Fall ist, wo Takt 1. im Bas das f zu fis, T. 4. das g zu gis erhöht wird, um fliesender und sicherer auf den folgenden Ton zu führen, wie es sich aus der Vergleichung dieser Stellen in A. 1. schon deutlich zeigt. Wenn bei A. I. Takt 6. und 14. zur Schlusformel der Bas 2 Viertelnoten nachschlägt, so geschieht dies bei A. II. mit mehrern Noten; oft wird man in dergleichen Fällen mancherlei andere Figuren zu demselben Behuf finden. T. 7. und 9. sind bei A. II. die Grundtöne im Bas, statt der Verwechselungen wie bei A I., beibehalten, weil letztere hier zu den Vorhalten zu hart klingen

mögten. Will man T. 8. und 10. nicht alle Basnoten ausser der ersten für durchgehend halten, so kann man die Stelle auch so verstehen wie beide Takte zu Ende dieses Satzes angefügt sind. T. 12. führt das nachschlagende b im Bass die harte Dreiklangsharmonie F herbei und leitet die Oberstimme sicher auf $\overline{f}$ und den Bass auf a, durch das dann oben auf $\overline{f}$ folgende $\overline{fis}$ entsteht der Zusammenklang fis, c, a, welcher, als selbstständiger Akkord auf dem Grundton D beruhet und mit der Dreiklangsharmonie G aufgelöset werden sollte. Da statt letzterer aber die C-Harmonie erschein , so weifs das Gehör sogleich, dafs das $\overline{fis}$ nur durchgehend, eine willkührliche Erhöhung des $\overline{f}$ war. Eben so ist es mit dem $\overline{cis}$ in demselben Takte, es führt zwar nach D-moll, die bekannte Weise aber wie hier die weiche Dreiklangsharmonie D erscheint, läfst sogleich die gewöhnliche Schlufsformel nach C dur erwarten.

Wenn man mehrere kleine Stüke auf ähnliche Weise zergliedern will, so wird man gewöhnlich finden, dafs nur ein höchst einfaches Skelet übrig bleibt, und die Hauptbestandtheile wenige Grundharmonieen sind, durch Verwechselungen, Brechungen, Durchgänge, Vorhalte, vorübergehende Ausweichungen u. s. f. verziert. So entstehen viele sogenannte Variationen, die meistens nur Veränderungen und Ausschmückungen einer einfachen Melodie sind. Man vergleiche z. B. das bekannte oft variirte Lied: Freut euch des Lebens. Es beruht nur auf den drei Hauptharmonieen der Tonart, und enthält keine Ausweichung. Der 2te Theil endet zwar — vor dem Dacapo — mit der Dominantenharmonie, aber nur mit einer halben Kadenz, ohne in die Dominante völlig auszuweichen.

Um noch deutlicher zu zeigen wie die einfachsten Melodieen auch in mehreren Stimmen zu verändern und auszuschmücken sind, folgen noch einige Variationen des bekannten Liedes: Warlbrough zog aus zum Kriege. Die Melodie selbst, auf die drei Grundharmonieen der Tonart gebauet, wie sie unter B. I. steht, bedarf keiner Erklärung, zum Ueberflufs sind die wenigen durchgehenden Noten mit o bezeichnet. Bei B. II. findet man die Melodie für 4 Hände, der bessern Uebersicht wegen auf 4 Linien unter einander. Die durchgehenden Noten sind ebenfalls mit o bezeichnet. Die 3te Zeile, als obere Basstimme, enthält eine für sich bestehende, doch zu der Oberstimme ungezwungen pafsende zweite Melodie. Wo die Harmonie hier gegen B. I. abweicht, sieht man aus der bekannten Bezeichnung unter den Basnoten, z. B. T. 3. geht der Dominantenharmonie erst die Harmonie 2 auf der ersten Takthälfte vorher, bei T. 7. ebenfalls mit der Septime. Man findet diefs — dafs nämlich vor der Dominantenharmonie die Harmonie 2 in erster Verwechselung als Sexten- oder Quintsextakkord erscheint — sehr häufig. Das letzte Achtel von T. 5. und der Anfang T. 6. ist eine kurze Ausweichung nach Es, die mit dem dritten Achtel T. 6. durch den verminderten Septimenakkord, der übrigens auch als durchgehend angesehen werden kann, sogleich wieder der Tonika den Platz räumt. Alles Übrige ist bekannt.

B. III. Die eigentliche Melodie findet man hier in der obern Basstimme, — dritte Zeile —, die Nebenmelodie, welche in B. II. der obere Bafs hatte, ist jezt im zweiten Diskant, — Zeile 2 —, die Oberstimme hat blos begleitende Figuren, die Harmonie ist dieselbe wie B. II., also wird man die durchgehenden Noten leicht unterscheiden können. Im sechsten T. schreitet der tiefe Bafs mit der nächsten

Stimme — die tiefen Noten der oberen Baſszeile — also fort: $\frac{e}{G}\ \frac{s}{A}\ f_B$, es folgt auf eine verminderte Quinte eine reine, was in den mittleren, nicht aber in beiden äuſseren — der oberen und unteren — Stimmen gestattet wird. Man kann diese Variation auch so spielen, daſs beide Oberstimmen, oder eine derselben, wegbleiben. Es zeigt sich hieraus, wie die wenigen einfachen Grundharmonieen auf so mannichfache Weise umgestaltet und ausgeschmückt, und sogar verschiedene Melodieen zusammen vereinigt werden können. — In meinen vierhändigen Übungsstücken, 2 Hefte, Leipzig bei Hofmeister, sind mehrere bekannte Melodieen zusammen gestellt, so daſs deren zwei, auch drei, zugleich gespielt werden können.

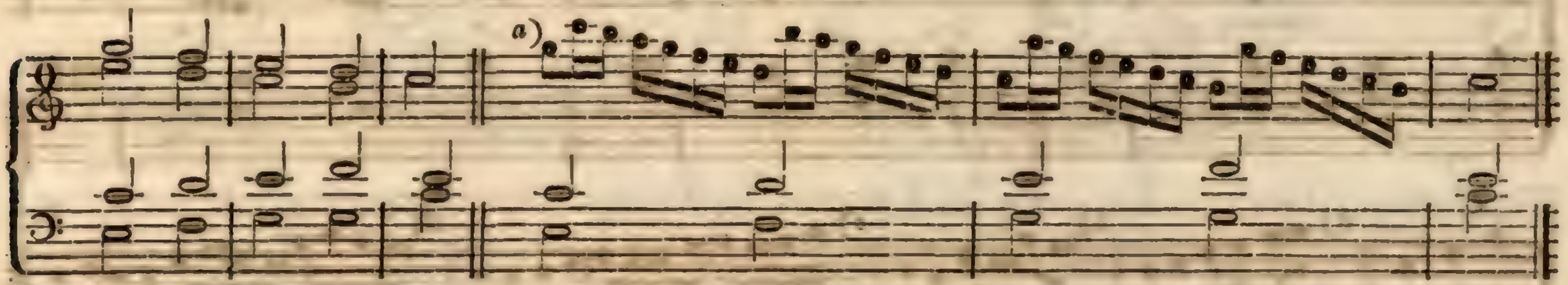
Bei B. IV. steht die Melodie wieder in der Oberstimme, die zweite ist nur begleitend und ausfüllend; der obere, zum Theil auch der untere Baſs enthält mancherlei Verzierungen der Akkorde. Da die Harmonie oft ab- und ausweicht, so ist unter B. V. das Skelet dieses Satzes, mit Bezeichnung der Grundtöne durch Buchstaben, beigefügt, wornach man sich gnüglich wird zurecht finden können. Die Ausweichung nach Es zu Ende des ersten und Anfang des zweiten Taktes ist nur vorbeigehend, den letzten ausweichenden Akkord T. 2, so wie den zweiten T. 3. — beide mit den Baſston e — kann man als durchgehend nehmen. Um auf einen mehrmals anschlagenden Ton der Melodie nicht immer dieselbe Harmonie zu gebrauchen und der Begleitung mehr Abwechselung zu geben, bedient man sich oft eines und des andern tonartfremden Akkords, wodurch kurze Ausweichungen entstehen. So wird T. 5. das obere $\overline{\overline{d}}$ erst als Terz des Grundtons B, dann als Quinte von G behandelt, T. 6. ist das obere $\overline{\overline{es}}$, 1) die Oktave, 2) die Terz, 3) die verminderte Quinte. Mit dem dritten Akkord des fünften Taktes kann man eine völlige Ausweichung nach G moll annehmen, weil alle folgende Harmonien den sechsten Takt durch dieser Tonart angehören. Die bekannte Bezeichnung der Leiterstufen wäre diese: $\begin{matrix} G \\ g\,1 \end{matrix} \Big| \begin{matrix} Es & C & A & D & — & G \\ 6 & 2 & 4 & 5 & — & 1 \end{matrix} \Big|$ Mit dem 7ten Takt wendet sich die Harmonie wieder nach B dur zurück. Der zweite und letzte Akkord T. 9., so wie der zweite T. 10., ist als durchgehend anzusehen. T. 11. erwartet das Gehör nach dem dritten Akkord — Baſston h — eher das der Haupttonart näher liegende C moll, statt C dur; diese entfernte Ausweichung geht indeſs sogleich vorüber, der folgende Septimenakkord führt mit T. 12. nach D moll, und auf dem liegenden $\overline{\overline{f}}$ der Oberstimme wird in die Haupttonart zurückgekehrt, der letzte Akkord T. 12. ist die Dominantenharmonie von B dur, ein halber Schluſs, keine vollkommene Kadenz in F dur.

Wie eine Harmonieenfolge mit durchgehenden Noten ausgestattet werden kann, läſst sich nicht füglich in bestimmten Regeln darstellen. Man zergliedere die Tonstücke guter Komponisten, und suche sich ihr Verfahren zu eigen zu machen. Leicht wird man dabei folgende Bemerkungen abnehmen können.

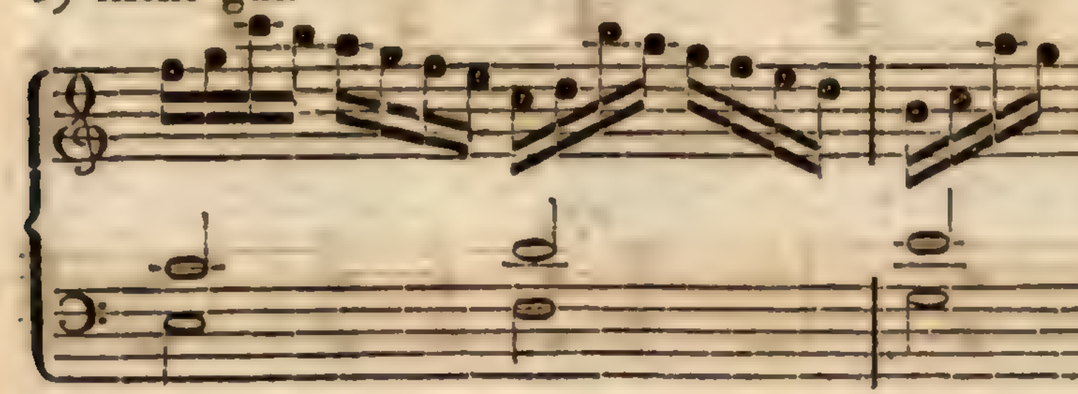
Eine oder die andere Stimme einer Akkordfolge wird oft in mehrere, sich ähnliche Figuren verwandelt, die mit einer harmonischen, oder mit einer Wechselnote anfangen. Ist die erste Note eine harmonische, so kann von ihr auf jeden andern, näher oder entfernt liegenden, harmonischen oder durchgehenden Ton fortgeschritten werden, so wie auf jeden, mitten in einer Figur vorkommenden, harmonischen

Ton, jeder andere folgen kann. Eine irregulär durchgehende oder Wechselnote liegt gemeiniglich unmittelbar über oder unter der harmonischen, und zwar nimmt man im letztern Fall die Entfernung gern nur um einen grofsen halben Ton; daher findet man häufig tonleiterfremde Töne, ohne dafs eine Ausweichung damit angedeutet ist. So führt auch wohl ein durchgehender Ton erst um einen halben Ton auf- oder abwärts auf einen zweiten Durchgang, welcher dann auf die harmonische Note leitet. Wenn die letzte Note einer Figur durchgehend — ein irregulärer Durchgang — ist, so bereitet sie meistentheils auf den folgenden Anfangston vor, das Gehör weifs ihn im Voraus ziemlich gewifs. Folgende kleine Beispiele werden diese wenigen Andeutungen näher erläutern. Da jedem die Akkordfolge voraussteht, so sind die Durchgänge leicht zu erkennen.

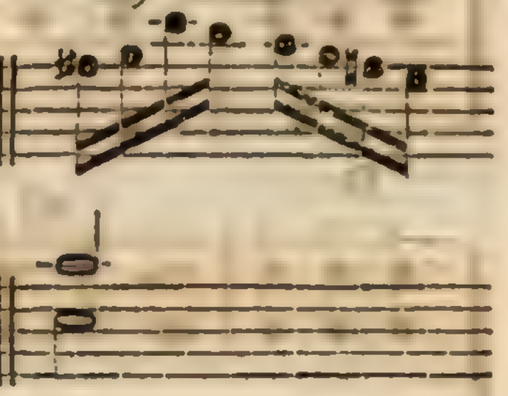
A.



b) nicht gut.



b) besser.



B.

a)

b)

c)

d)

C.

a)

b)

c)

d)

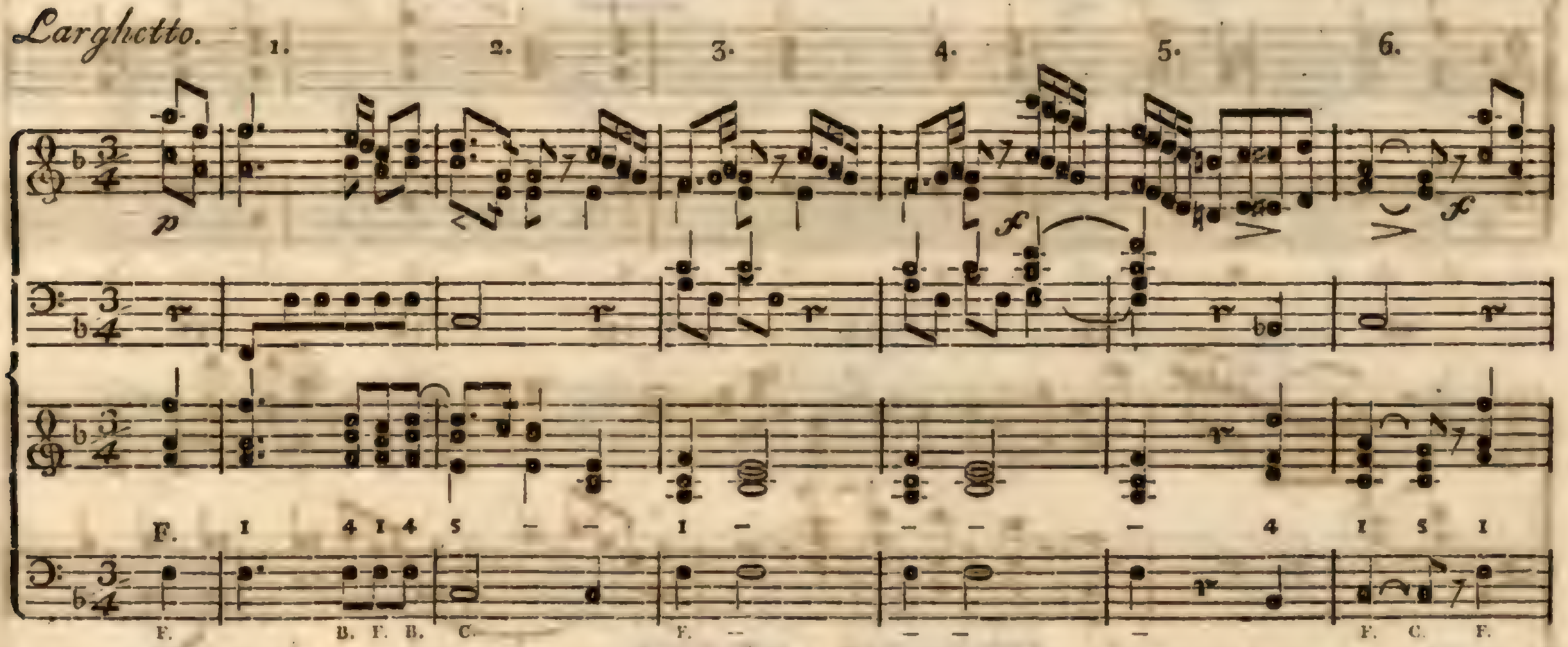
D.

a)

b)

c)

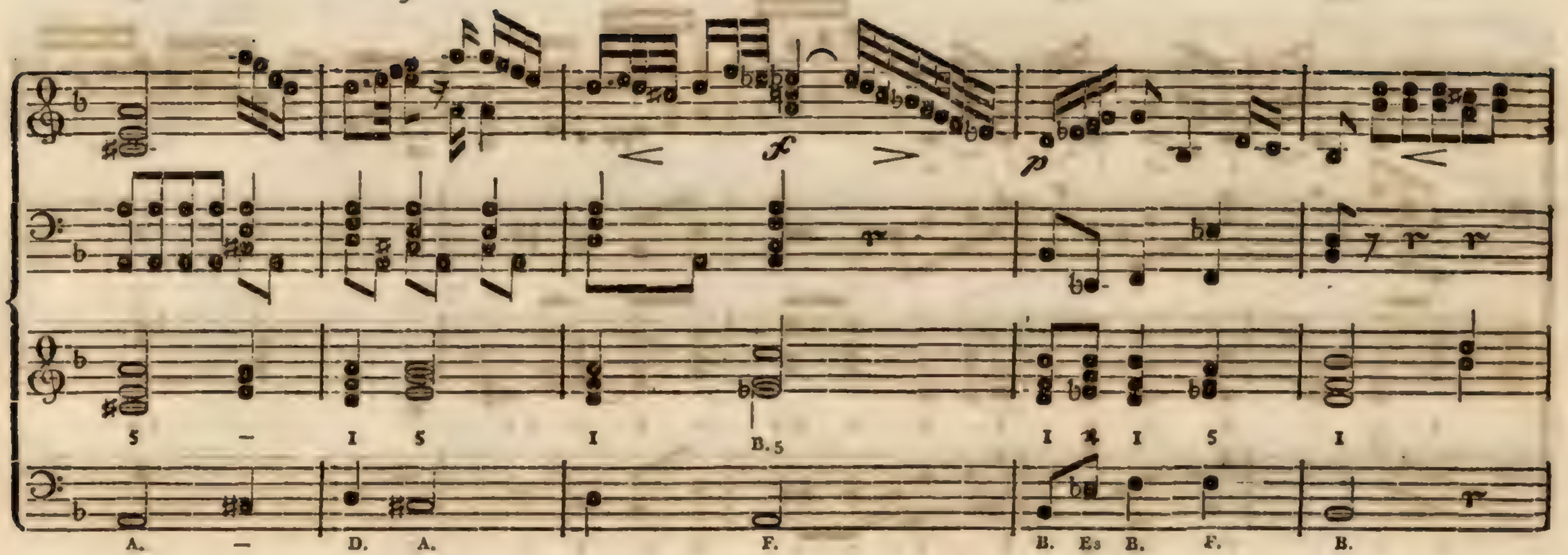
Zum Schluſs dieses Abschnittes zergliedern wir noch einen kurzen Musiksatz, damit der Lernende zur Übung ähnliche Versuche machen kann, welches sehr zu empfehlen ist. Je besser und schneller man die Harmonieenfolgen eines Tonstückes übersehen kann, desto leichter wird es auch, solches richtig vorzutragen. Es ist nämlich hier auf den zwei untersten Notenzeilen die zum Grunde liegende Harmonie ausgesetzt, die Buchstaben unter den Baſsnoten bezeichnen den Grundton, wo kein Buchstabe steht, ist der Baſston auch wirklicher Grundton. Die Buchstaben und Ziffern über den Baſsnoten zeigen die Tonarten und Tonleiterstufen nach bekannter Weise an, die Takte sind nummerirt. Alle übrigen Bemerkungen bleiben dem Lernenden überlassen.



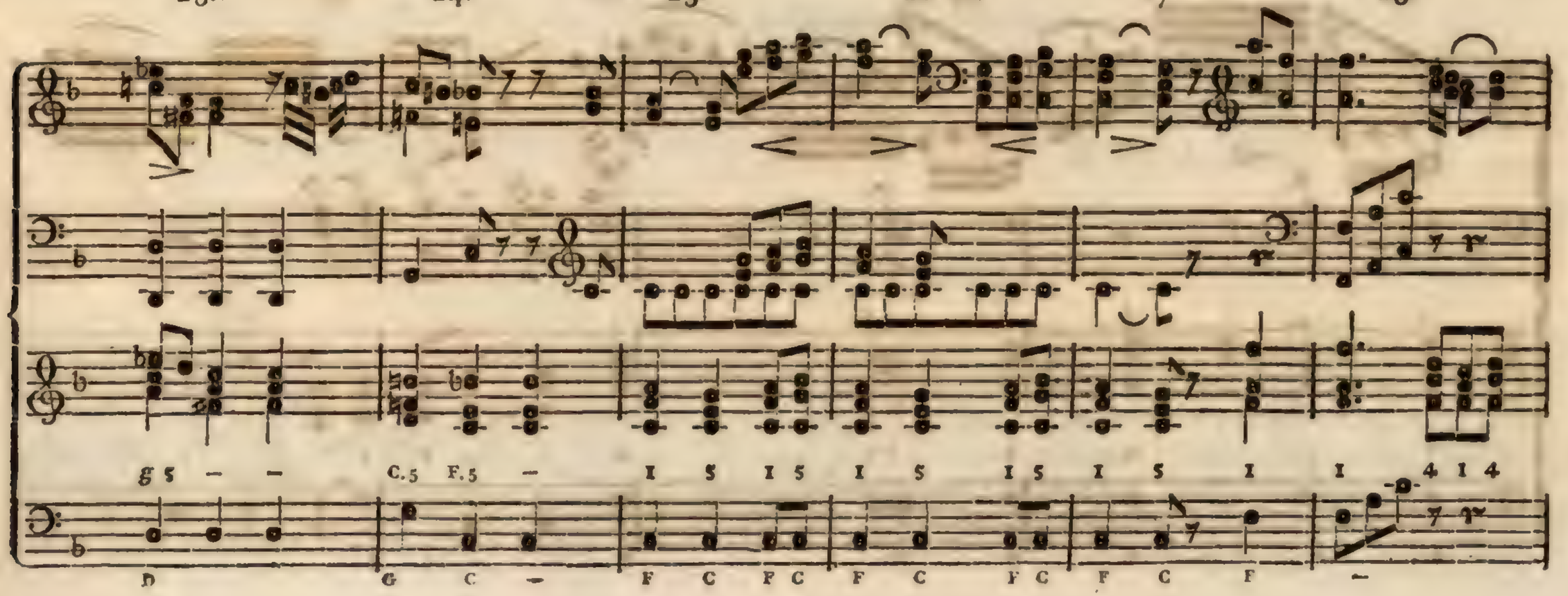
7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14. 15. 16. 17.

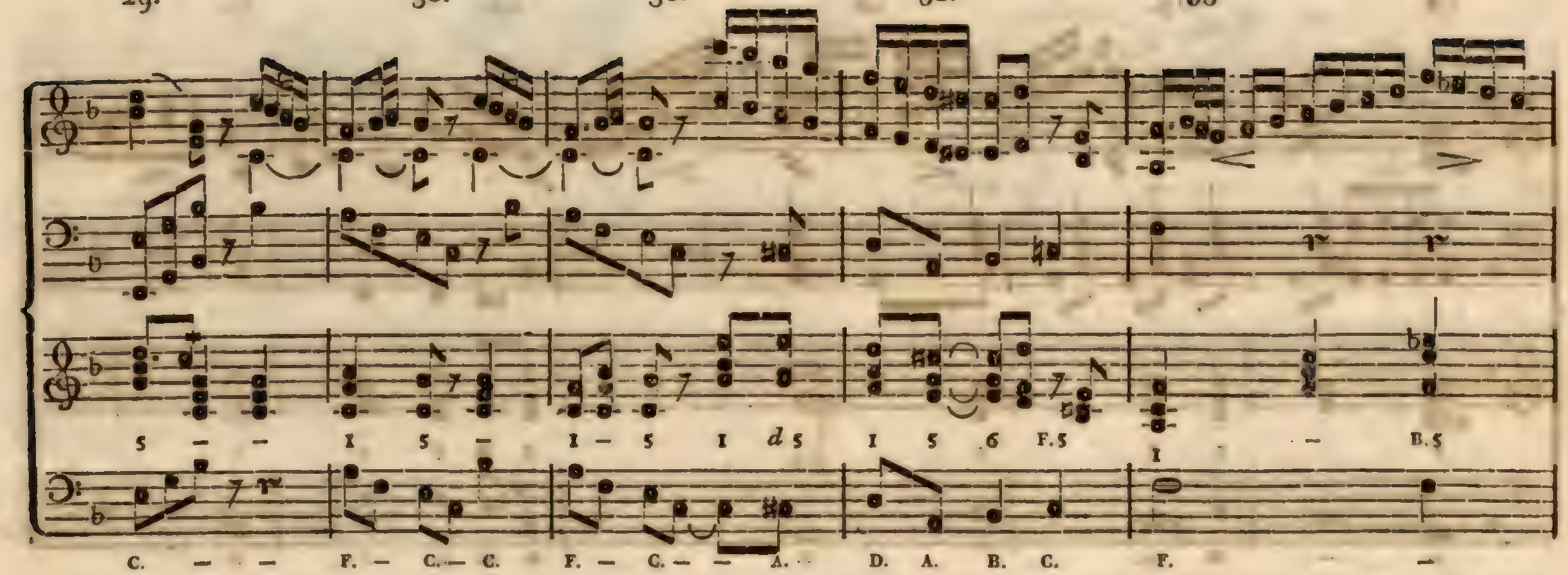
18. 19. 20. 21. 22.



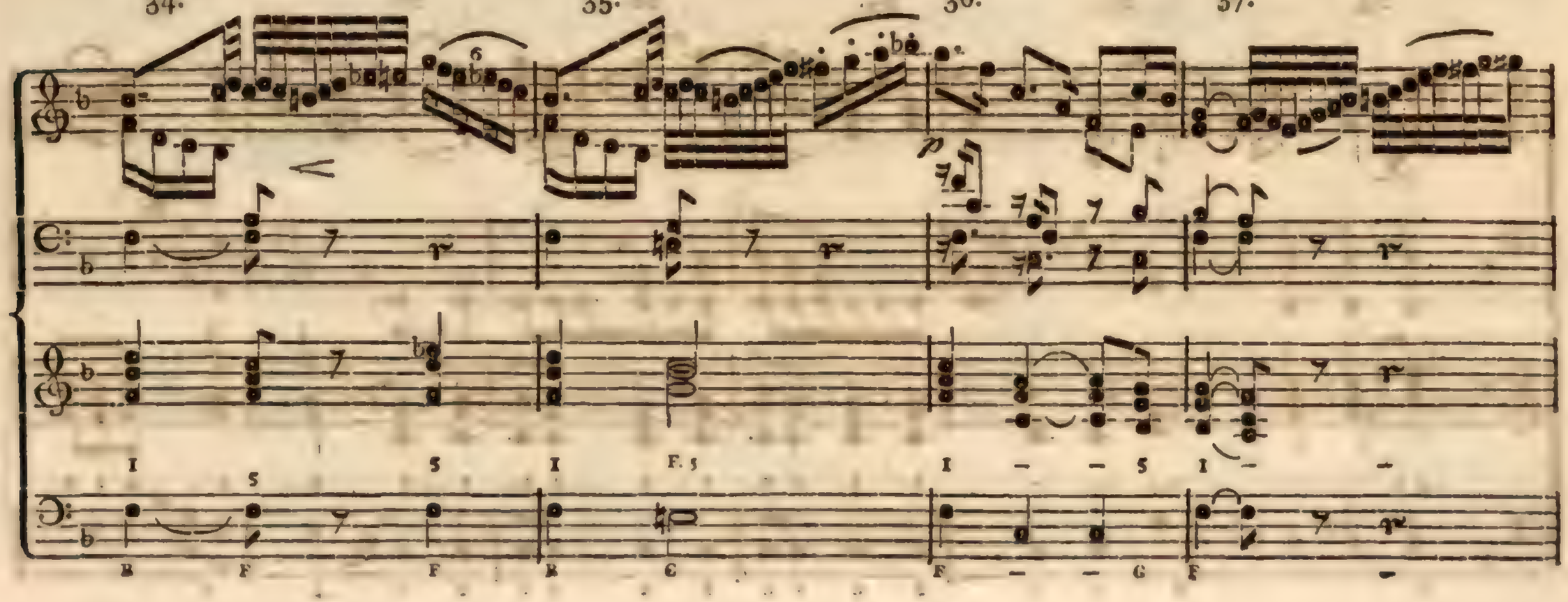
23. 24. 25. 26. 27. 28.

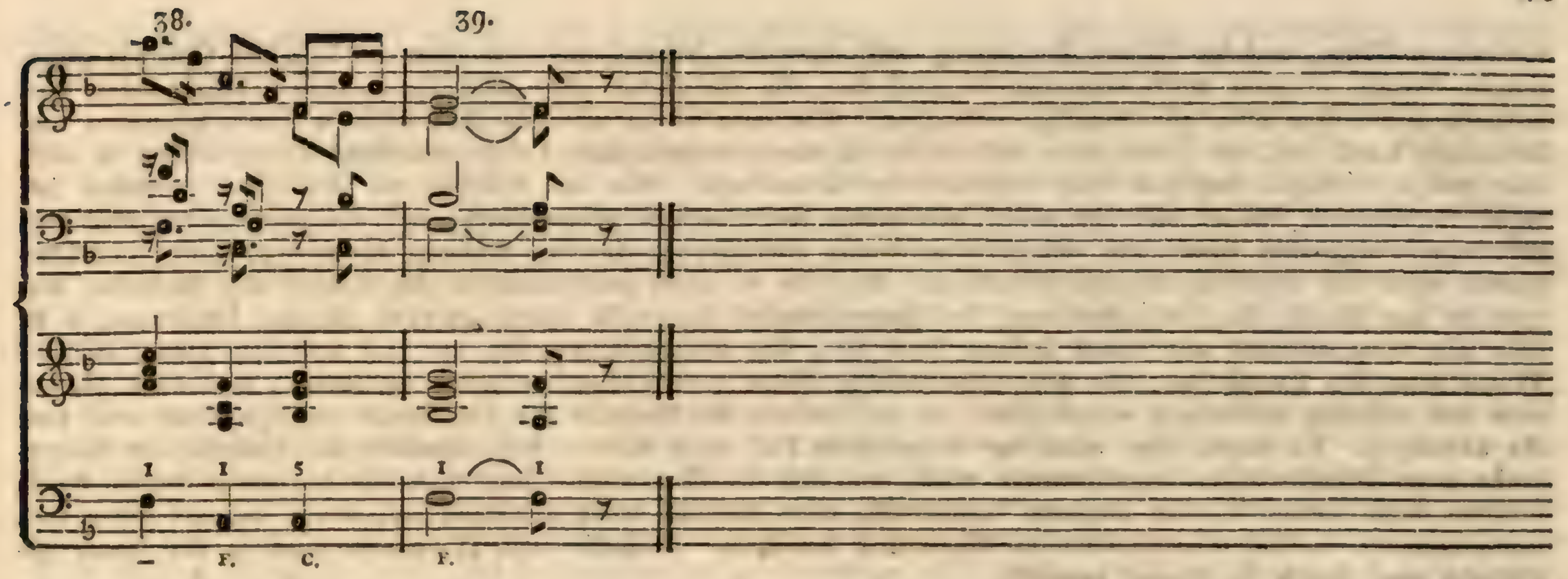


29. 30. 31. 32. 33.



34. 35. 36. 37.





Dreizehnter Abschnitt.

Von der Melodie.

A. Von dem Verhältnifs der Melodie zur Harmonie.

Wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, wie aus einer regelmäfsigen Folge von Akkorden melodische Sätze entstehen oder gebildet werden können. Hieraus folgt aber keinesweges: dafs nothwendig jede Melodie aus der Harmonie entspringen müsse. Beide, Melodie und Harmonie, sind vielmehr zwei unzertrennliche Gefährden, welche zusammen das Wesentliche der Musik ausmachen. Die Melodie stellt uns

diejenigen Töne, welche nähere Beziehung auf einander haben, auf eine dem natürlichen Gefühle angenehme Weise, einzeln nach einander folgend dar, die Harmonie aber läfst die in einem bestimmten Verhältnifs stehenden Töne gleichzeitig erklingen. Wie eine blofse einfache Akkordfolge ihren gewissen melodischen Lauf hat, so denkt man sich auch bei einer melodischen Folge einzelner Töne, wären es auch nur einige wenige, zugleich ihre harmonische Grundlage. Wer am Klavier zu fantasiren gewohnt ist, wird zugestehen: dafs er sich oft nicht bestimmte Rechenschaft geben könne, ob die melodische oder harmonische Folge ihm zuerst vor der Seele schwebe, aber gerade diesen Akkord, in dieser Lage, der Harmonie oder der Melodie wegen gebrauche. Und ist es nicht gröfstentheils das Gefühl der Melodie, was uns in der Musik die Fortschreitung der dissonirenden Intervalle durch gewisse Regeln bestimmt, z. B. dafs die verminderten um einen halben Ton ab-, die übermäfsigen um so viel aufwärts gehen sollen? Wenn man den Zweck hat, nur eine regelmäfsige Folge von Akkorden hören zu lassen, und diese gleichsam nur zufällig melodisch auszubilden, so ist freilich die Melodie der Harmonie untergeordnet und von ihr abhängig. Es kann aber auch der umgekehrte Fall statt haben, dafs nämlich die Melodie als Hauptsache eines Musikstückes angenommen wird, wo sich die Harmonie dann nach ihr bequemen mufs. Beide bleiben doch immer in dem engsten Verhältnifs, eine Melodie wäre unbrauchbar, wenn sie auf einer dem musikalischen Gefühl widerstrebenden Harmonie berührte. Melodie und Harmonie sind in der Natur gegründet und durch die Kunst veredelt.

B. Rhythmische Gestaltung der Melodie.

Eine Folge von Tönen bildet erst dann eine wirkliche Melodie, wenn sie sich in Ansehung ihrer Dauer in abgemessene Zeitabschnitte eintheilen, und hinsichtlich ihres innern Gewichts in ein gewisses Ebenmaas bringen lassen. Diese regelmäfsigen Bewegungen und die gleichartige Wiederkehr derselben nennt man in der Musik Rhythmus, Metrum oder Takt. Die Nothwendigkeit eines solchen Ebenmaases in der Bewegung und eines gewissen Zeitgewichtes fodert das natürliche Gefühl. So ist der Tanz eine Bewegung nach einem gewissen Rhythmus, desgleichen das Dreschen, das Marschiren nach der Trommel u. s. f. Die Verse sind für die Sprache ungefähr dasselbe, was der Rhythmus für die Musik ist. Wie man dort lange und kurze, schwere und leichte Silben unterscheidet, so theilen sich die Töne in gewisse gleichartige, schwere und leichte Zeiten. Der Takt ist die erste Eintheilung. Dafs jeder Takt aus zwei oder drei Takttheilen besteht; dafs die Taktart, welche zwei Zeiten, eine schwere und eine leichte, enthält — z. B. der 2 Zweitel- oder 2 Vierteltakt — die gerade Taktart heifst, jene aber von 3 Zeiten — einer schweren und 2 leichten — ungerader Takt genennt wird, — z. B. 3 Viertel- oder 3 Achteltakt; — dafs die Takttheile wieder in Taktglieder, die ebenfalls unter sich schwer und leicht sind, — z. B. 2 Viertel in 4 Achtel, 3 Achtel in 6 Sechzehntheile — getheilt werden; dafs man zwei und mehr solche gerade oder ungerade Takte in einen zusammenzieht, aus zwei $\frac{2}{4}$ Takten einen 4 Viertel-, aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten

einen 6 Achtel-, oder aus drei $\frac{3}{8}$ einen 9 Achteltakt bildet, u. s. w.; alle diese verschiedenen Taktarten, die gewöhnlich jedem Anfänger in der Musik gelehrt werden, nehmen wir hier als bekannt an.

So wie die einzelnen Taktglieder mit ihren noch kleineren Zeittheilen die Takte bilden, so werden auch wieder zwei oder mehrere Takte zu einem gröfseren Ganzen, zu einem Perioden oder Rhythmen vereiniget, eben so gestaltet sich wieder aus zwei oder mehr solcher gleichartigen Rhythmen ein noch gröfserer Periode. Die kleineren Perioden nennt man auch Einfchnitte oder Cäsuren. So wie man in der Wortsprache einen gröfseren Perioden in kleine Unterabtheilungen bringt, so bestehen in der Musik die Hauptperioden wieder aus Einschnitten, welche unter sich immer in gewissem Ebenmaas stehen müssen. Und wie in der Rede ein Periode gemeiniglich einen Satz völlig endet, mit einem Ruhepunkt des Geistes schliefst, — was wir durch den Punkt bezeichnen —, die einzelnen Theile und Glieder desselben aber, — die mit dem Komma, Kolon oder Semikolon unterschieden werden — nur einen kleinern Absatz, zu welchem noch ein Nachsatz gehört, andeuten: so endet auch in der Musik gemeiniglich ein gröfserer Periode vollkommner mit einer halben oder ganzen Kadenz, die Einschnitte aber geben einen weniger vollkommenen und fühlbaren Schlufs. Bei längeren Tonstücken vermeidet man wohl auch zu Ende eines Perioden den völlig vollkommenen Schlufs in die Tonika — mit oben liegender Oktave des Grundtons — und sucht es so immer fühlbarer zu machen, dafs mit dem Schlufs des Perioden das Stück selbst noch nicht geendet sey, oder der Anfang des neuen Perioden reiht sich sogleich an die vorige Schlufsnote, indem diese von kürzerer Dauer ist. Endet ein Periode mit einer Ausweichung in eine andere Tonart, so wird schon dadurch der völlig vollkommene Ruhepunkt vermieden. Der Anfang eines Perioden kann mit einer schweren, wichtigen Note, — im Niederschlag — oder mit einer leichten — im Auftakt — geschehen, eben so fällt ein Einschnitt oder das Ende eines Rhythmen bald auf die gute, bald auf die schlechte Taktzeit, ebenfalls wie die Verse bald mit einer leichten, bald mit einer gewichtigen Sylbe anfangen und enden. Und so wie es gerade und ungerade Takte giebt, so hat man auch Perioden, die aus einer gleichen oder ungleichen Anzahl von Takten bestehen. Eine Melodie ist desto faslicher, je gleichartiger ihr Periodenbau ist. Bei längeren Tonstücken bindet man sich weniger an die allzugenaue Abzählung der Takte, um durch das zu streng gesuchte Ebenmaas nicht zu ermüden, und setzt auch längere, nicht allzuleicht fühlbare Rhythmen. Überhaupt ist der Rhythmus vorzüglich Sache des natürlichen Gefühls, wenn er diesem nicht widerstrebt, ist er gewifs auch brauchbar.

Die einzelnen Takte eines Perioden sind unter sich ebenfalls schwer und leicht, mehr oder minder gewichtig. In einem Rhythmen von zwei Takten ist der erste wichtiger, als der zweite, so wie im Zweivierteltakt das erste Viertel schwer, das zweite leicht ist. Wenn nun je 2 und 2, oder 3 und 3 Takte immer einen eignen Rhythmen bilden, so läfst man die Taktstriche aus und vereinigt 2 oder 3, auch wohl 4 solcher Takte zu einem, man macht aus 2 Zweivierteltakten einen Viervierteltakt, aus 3 oder 4 Dreiachtel- einen Neun- oder Zwölfachteltakt, und solche zusammengesetzte Taktarten sind in Hinsicht

ihres innern Gewichts eben so verschieden, wie die Takttheile einer einfachen Taktart. So besteht z. B. der Sechsachteltakt aus 2 zusammengezogenen Dreiachteltakten, und theilt sich in zwei Takttheile, deren erster schwerer, als der zweite ist, jeder Takttheil besteht wieder aus drei Taktgliedern, — 3 Achteln — von denen wieder das erste schwer, die zwei folgenden leicht sind; diese Taktglieder zerfallen in noch kleinere — die Achtel in Sechszehntheile —, welche gleichfalls eins ums andere leicht und schwer werden.

Die aufmerksame Betrachtung verschiedener Musikstücke wird die rhythmische Gestaltung der Melodie noch deutlicher zeigen. Um den Raum zu sparen, konnten hier keine Beispiele aufgestellt werden, doch zeigen wir noch kürzlich mit einigen Winken, wie der Periodenbau eines Tonstücks aufzusuchen sey, an den Stücken, welche der vorhergehende zwölfte Abschnitt enthält.

Die bekannte Melodie unter A, I. besteht aus zwei Theilen oder Hauptperioden, deren erster sechs, der zweite aber acht Takte enthält. Je 2 und 2 Takte zusammen bilden einen Rhythmen, so dafs der erste Theil drei, der zweite vier solcher Abschnitte bekommt. Zu Ende jedes der ersten Taktpaare ist ein Einschnitt, nämlich bei dem letzten Viertel des 2ten und 4ten, so wie des 8ten, 10ten und 12ten Taktes, der letzte Rhythmen jedes Theils aber endet mit dem ersten Viertel — Takt 6 und 14 —, so dafs der Periode mit dem guten Takttheile schliefst. Man bemerke hierbei das genaue Ebenmaas der einzelnen Theile und der Perioden selbst unter einander, die Einschnitte sind sich gleich, so auch wieder die End-Rhythmen jedes Perioden. Der erste Einschnitt — Takt 2 — fällt auf die Dominantenharmonie mit obenliegender Quinte, der zweyte — Takt 4 — auf die Harmonie 6, der Periode selbst — Takt 6 — schliefst vollkommen in die Tonika. So vergleiche man die vier Rhythmen des zweiten Theils, alles steht im besten, das Gefühl völlig befriedigenden Verhältnifs.

Die Melodie B, I. besteht ebenfalls aus Rhythmen von zwei Takten, wovon jeder mit der schlechten Zeit oder im Auftakt anfängt. Der erste Theil hat vier, der andere zwei Einschnitte, jeder fällt auf die tonische Harmonie, aber mit obenliegender Terz, so dafs kein ganz vollkommener Ruhepunkt entsteht, aufser am Ende des Hauptperioden, Takt 8. Der erste Einschnitt trifft auf die zweite Hälfte des zweiten Taktes, der zweite aber auf die erste gute Note Takt 4, der dritte Rhythmen ist wie der erste, der vierte, der den Perioden endigt, wie der zweite, nur dafs er vollkommen abschliefst. Der zweite Theil hat zwei gleiche Rhythmen, die aber keinen vollkommenen Perioden bilden, daher der erste Theil wiederholt wird.

Das gröfsere Tonstück aus F-dur zu Ende des zwölften Abschnitts enthält in seinen 39 Takten verschieden gebaute Perioden. Es fängt im Auftakt an, daher endet auch fast jeder Einschnitt mit dem zweiten Viertel, und der folgende Rhythmen beginnt wieder in der letzten schlechten Zeit. Der erste Periode schliefst mit dem zweiten Viertel Takt 6, und theilt sich in vier kleinere Rhythmen. Der erste davon hat zwei Takte, der Einschnitt trifft auf das zweite Viertel, Takt 2; nun folgen zwei eintaktige Rhythmen, ihre Einschnitte fallen auf das zweite Viertel, Takt 3 und 4; der nächste ist wieder ein zwei-

taktiger, gleich dem ersten, und endet, Takt 6, den Perioden mit einer halben Kadenz auf der Dominante. Die folgenden sechs Takte geben wieder einen, dem ersten ganz gleichen, aus vier ähnlichen Rhythmen bestehenden Perioden, so dafs beide zusammen einen gröfseren oder Hauptperioden bilden. Die Einschnitte fallen auf den jedesmaligen Anschlag des zweiten Viertels, Takt 8, 9, 10, und mit 12 endet der Hauptperiode durch eine vollkommene Kadenz in der Tonart der Dominante, doch wird der letzte Rhythmen sogleich — Takt 13 und 14 — wiederholt. So formiren die nächsten 8 Takte — von 14 bis 18, und von 18 bis 22 — wieder zwei gleiche Perioden, die im Auftakt — mit dem dritten Viertel von Takt 14 und 18 — beginnen, aber mit der guten Taktzeit — dem ersten Viertel von Takt 18 und 22 — enden, u. s. f.

Auf ähnliche Weise durchgehe man andere Stücke und beobachte das rhythmische Verhältnifs. Man wird übrigens auch hier finden, dafs die Kunst sich in keine zu enge Fesseln zwingen läfst, und dafs die Tonkünstler zur Erreichung besonderer Zwecke auf mancherlei Weise die gleichartige rhythmische Bewegung in einem Tonstück verändern, indem bisweilen eine Stelle eilend, schneller, eine andere zögernd, langsamer, oder nach Belieben, ohne sich streng an das Zeitmaas zu binden, vorgetragen, oder die rhythmische Zeitfolge durch einen Halt — Fermate — willkührlich unterbrochen werden soll, oder man übergeht den Einschnitt, zieht zwei und mehrere Rhythmen zusammen, u. s. w.

Auch nicht alle Musik bewegt sich in leicht fühlbar rhythmischer Zeitfolge, z. B. das Recitativ, die Kollekten oder Gebete, welche der Prediger vor dem Altare singt, gewissermafsen auch der Choral. Ob sie schon nicht ganz ohne Einschnitte seyn können, so sind doch die Rhythmen weniger gleichartig, die Bewegung ist weniger abgemessen. Bei den Tonstücken, die man sogleich während des Spielens auf dem Klavier oder der Orgel aus dem Stegreif erfindet, wie die sogenannten Präludien und Fantasien, wo man mehr auf die harmonische, als melodische Folge Rücksicht nimmt, bindet man sich ebenfalls an keine gleichartige rhythmische Bewegung. Indessen haben auch berühmte Tonkünstler treffliche Stücke unter der Benennung: Fantasien, geschrieben, welche, obschon von der gewöhnlichen Form abweichend, doch ein schönes Ganze bilden. Übrigens ist auch eine blofse Folge von Tönen oder Akkorden nicht füglich ohne allen Rhythmus denkbar, das natürliche Gefühl empfindet immer, wie sie unter sich schwer und leicht, mehr oder weniger gewichtig sind und gewisse Einschnitte machen. Und wie sich eine blofse Akkordreihe leicht melodisch machen läfst, so ist ihr auch eine mehr oder weniger rhythmische Bewegung zu geben. Man singe oder spiele nur die Tonleiter in langsamen oder in Noten von verschiedener Geltung, das natürliche Gefühl verlangt schon die Beobachtung eines gewissen Rhythmus, und theilt die Töne in schwere und leichte. Eine völlig unrhythmische Musik ist fast nicht denkbar, so wenig wie eine blos harmonische oder blos melodische. Wie man am Klavier mehr harmonisch, in Akkordfolgen, mit weniger Rücksicht auf die Melodie, fantasirt, so kann man freilich eben so gut mehr in melodischen Folgen, zumal auf Instrumenten, die ein vollstimmiges Spiel weniger oder gar nicht gestatten, — z. B. Violine oder Flöte — fantasiren. Solche, wenn auch weniger regelmäfsige Melodieen, müssen aber im-

mer auf die Harmonie gegründet seyn, sie bietet sich dem natürlichen musikalischen Gefühl von selbst mit dar.

Diese wenigen Andeutungen mögen hinreichend seyn, um dem Anfänger das innige Verhältnifs der Melodie zur Harmonie und ihre rhythmische Gestaltung zu zeigen.

Die natürliche Ordnungsfolge des Unterrichts heischt nun die Belehrung, wie einer Melodie eine richtige und brauchbare Harmonie unterzulegen sey. Diesen für den Komponisten so wichtigen Gegenstand, von der harmonischen Begleitung der Melodie, Stimmenführung u. s. w., gnüglich und vollständig abzuhandeln, liegt zwar aufser den Grenzen dieses Werks, doch möge der folgende Abschnitt das Nöthigste und Unentbehrlichste davon in gedrängter Kürze mittheilen.

Vierzehnter Abschnitt.

Von der Begleitung einer Melodie.

A. Festsetzung der Tonart,

a) durch die drei Hauptharmonieen.

Dafs die Tonart gleich Anfangs gehörig festgestellt und dem Gehör vollkommen eingeprägt werde, ist das erste, worauf man bei der Begleitung einer Melodie Rücksicht zu nehmen hat. Wie ein einzelner Ton, oder auch mehrere, die Tonart nicht immer bestimmt bezeichnen, indem sie verschiedenen Harmonieen angehören können, ist bekannt. Übersieht man aber einen Perioden der Melodie, so wird man wegen der Tonart nicht mehr zweifelhaft seyn. Man sehe folgende zwei Beispiele:

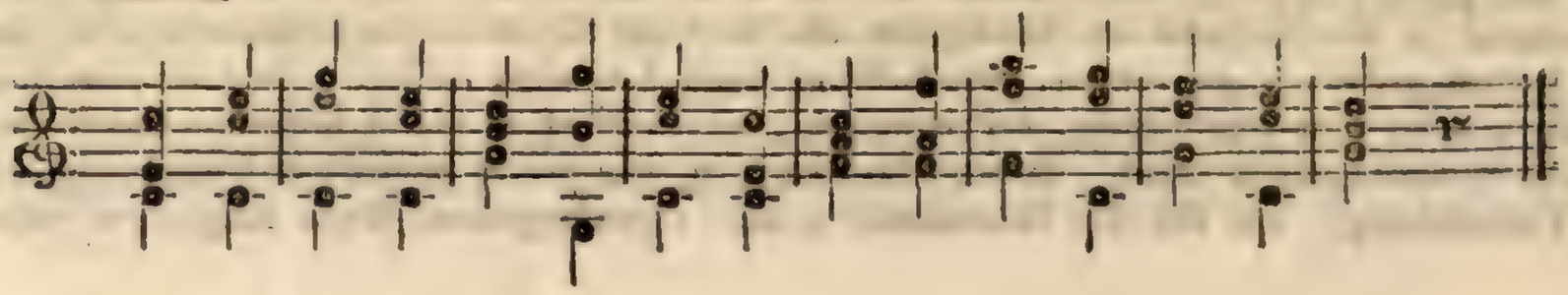
Nro. 1. Nro. 2.

In beiden sind die ersten drei Takte ganz gleichlautend, mit dem vierten Takte aber wird in Nro. 1. C-dur, in Nro. 2. A-moll bestimmt. Dafs also Nro. 1. mit der Terz, Nro. 2. mit der Quinte der Tonika anfängt, und der Ton h bei 1 die Terz, bei 2 die Quinte der Dominantenharmonie ist, wird man leicht bemerken.

Der vierte und fünfte Ton der Tonleiter — in der Oberstimme — können, einzeln betrachtet, oft zweifelhaft lassen, ob dem ersteren die Unter- oder Oberdominantenharmonie, dem letzteren der tonische oder der Dominantenakkord unterzulegen sey, so kann auch die erste — oder achte — Leiterstufe als Quinte der Unterdominantenharmonie angesehen zu werden verlangen. Diefs entscheidet sich gemeiniglich leicht durch die weitere Folge und den Zusammenhang der Melodie. Folgendes Beispiel enthält in den ersten zwei Takten den harten Dreiklang C, das $\overline{\overline{g}}$ ist am besten als Quinte des tonischen Akkords zu nehmen, weil der dritte Takt den Dominantenakkord verlangt, der Ton $\overline{\overline{g}}$ ist hier nicht zweifelhaft. T. 4. fordert wieder die tonische Harmonie. Die vierte Leiterstufe kann meistens nur dann der Dominantenharmonie, als kleine Septime, angehören, wenn der folgende Ton eine Stufe abwärts geht und so die Septime aufgelöset wird. T. 6. folgt aber der vierten die sechste Stufe, diese, der Ton $\overline{\overline{a}}$, kann hier nichts anders, als Terz der Unterdominante seyn, welcher nun auch das $\overline{\overline{f}}$, T. 5. angehören mufs. Mit Ende Takt 4. ist ein Einschnitt, der Anfang des folgenden Rhythmen ist dem ersten sehr ähnlich, wie dieser für seine drei ersten Töne der Melodie nur eine Harmonie verlangt, so ist es auch der Fall bei dem zweiten, das $\overline{\overline{c}}$ zu Anfang T. 5. erscheint daher in Beziehung auf die folgenden zwei Töne und wegen der rhythmischen Gleichheit als Quinte des Unterdominantenakkords. Letzterer hat lieber die tonische als die Dominantenharmonie nachfolgend, das $\overline{\overline{g}}$ T. 6. zeigt sich deshalb hier als Quinte vom tonischen Dreiklang. Auf das $\overline{\overline{f}}$ T. 7. folgt abwärts $\overline{\overline{e}}$, und so erscheint dieses $\overline{\overline{f}}$ als Septime der Dominante und führt sehr natürlich zur halben Kadenz, womit Takt 8. der Periode endet. So begründen die drei Hauptharmonien gnüglich die Tonart C-dur und die natürlichste Begleitung, welche bei Nro. 2. untergesetzt ist. Ähnliche Beispiele werden leicht aufzufinden seyn. Man vergleiche auch den sechsten Abschnitt C.

Nro. 1.

Nro. 2.



b) durch die übrigen Grundharmonieen.

Obschon in vielen Fällen zum Anfange einer Melodie die drei Hauptharmonieen die beste tonartbegründende Begleitung geben, so ist doch oft auch eine oder die andere der übrigen Grundharmonieen brauchbar oder erforderlich. Wir sahen im siebenten Abschnitte, welche Grundakkorde auf jeden Ton der Tonleiter, wenn man ihn zum Grundton nimmt, treffen. Betrachtet man die Tonleiter in melodischer Hinsicht, als Oberstimme, so wird man leicht auch finden, wie jeder einzelne Ton verschiedenen Grundharmonieen angehören kann. Auf gleiche Weise wird das, was im achten und neunten Abschnitte über die Fortschreitung der Grundakkorde bemerkt ward, hier anzuwenden seyn. Wenn einem und demselben Ton der Tonleiter diese oder jene Harmonie, der er angehören kann, unterzulegen sey, oder wo auf einen zwei oder mehrmals nach einander folgenden, oder länger dauernden Ton verschiedene Harmonieen zu wählen sind, mufs meistens die weitere Folge der Melodie und die Uebersicht des Perioden am besten bestimmen.

Untenstehende drei Beispiele sind jedes bei *a* blofs mit den drei Hauptharmonieen der Tonart, bei *b* aber mit Gebrauch anderer Grundakkorde begleitet. Bemerken wir zuvörderst, welche verschiedene Harmonieen jedem einzelnen Ton dieser Melodien untergelegt sind. Man findet solche in der unter Nro. 4. beigefügten Tonleiter. Die Noten bezeichnen die Oberstimme, die Buchstaben die verschiedenen Grundtöne. Dafs die letztern 4 Leiterstufen, f, e, d, c, in den drei Beispielen meistens um 1 Oktave höher vorkommen, so wie auch, dafs eine oder die andere Stufe noch anderen Grundharmonieen angehören kann, versteht sich von selbst. Der achte oder erste Ton kommt hier noch in 3 Grundharmonieen, aufser der tonischen, vor, 1) als Terz vom Grundton A, 2) als Quinte von F, 3) als Septime von D. Im ersten Fall erscheint dieser weiche Dreiklang am liebsten nach dem tonischen oder nach dem Dominantenakkord, und hat die Harmonie 4, oder 3, oder 2 nachfolgend, es entstehen also — nach bekannter Bezeichnungsweise — die Harmonieenschritte: 1—6—4, oder 5—6—4, oder 5—6—2, oder 1—6—2, oder 5—6—3, wie man sie in den Beispielen Nro. 1 b oder Nro. 2 b aufsuchen kann. Legt man dem 8ten Ton der Tonleiter in der Oberstimme die Harmonie 4 unter, so erscheinen am gewöhnlichsten die Harmonieschritte: 1—4—1, oder 1—4—2, oder 6—4—2, oder 6—4—5. Wie dieselbe 8te Leiterstufe als Septime der Grundharmonie 2 gebraucht werden kann, sieht man in dem vorletzten Takte des Beispiels No. 2 b, und ist diese Schlufsformel bekannt genug. Diese Septimenharmonie fällt in solcher und ähnlicher Verbindung am liebsten auf die gute Taktzeit, auch kann ihr die Grundharmonie 1 oder 4 vorangehen. Der 7te Ton der Leiter, h, kommt in der Melodie am häufigsten als Terz der Dominantenharmonie vor, und verlangt als solche meistens $\frac{1}{2}$ Ton aufwärts zu treten, weshalb er auch Leiteton heifst. Soll er aber anders, statt auf 8, abwärts auf 6, wie in den Beispielen, fortschreiten, so verliert er seine leitende Kraft dann ganz, wenn ihm die Harmonie 3 untergelegt wird. Diese Harmonie 3, die sonst ziemlich fremdartig klingt, erscheint hier in solcher Verbindung, wo ihr die Harmonie 4 mit obenliegender Terz folgt, — wie in Nro. 1. b.

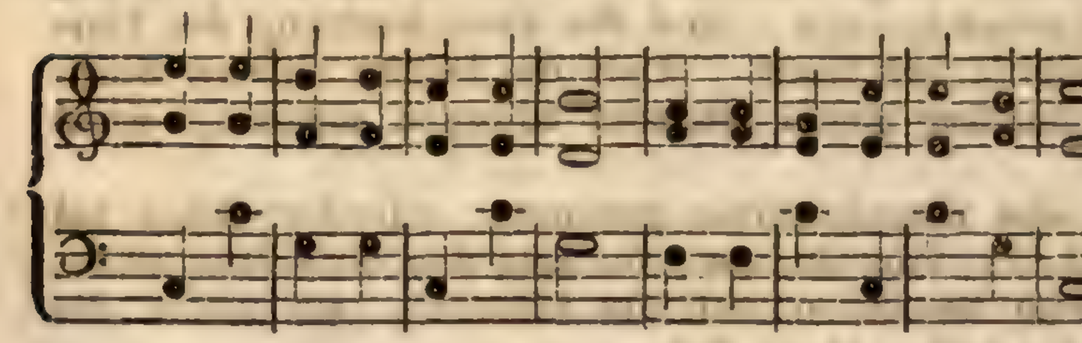
Takt 1 und 2, oder Nro. 2. b. Takt 4. 5. — sehr natürlich, dagegen ist der Harmonieschritt von 5 — 4, — Nro. 1. a, T. 1. und 2. — wo der 7te Ton als Terz des Dominantenakkords oben liegt und seine Wirkung als Leiteton äufsert, weit härter.

Es sey nun dem Lernenden zu seiner Übung überlassen, die übrigen Leiterstufen in den Beispielen auf ähnliche Weise zu betrachten. Im 8ten Abschnitte, unter A, findet man ähnliche Exempel, dort sind überdiefs von den meisten Harmonieschritten Beispiele aufgestellt, die sich auch hierher anwenden lassen, wenn man die Oberstimme derselben als melodische Folge annimmt. Man wird noch auf mancherlei Fälle stofsen, die hier in diesen wenigen Andeutungen, welche blofs Stoff zu weiterem Nachdenken geben sollen, nicht aufgeführt werden konnten, manches wird sich auch in der weitern Folge dieses Abschnitts näher zeigen lassen.

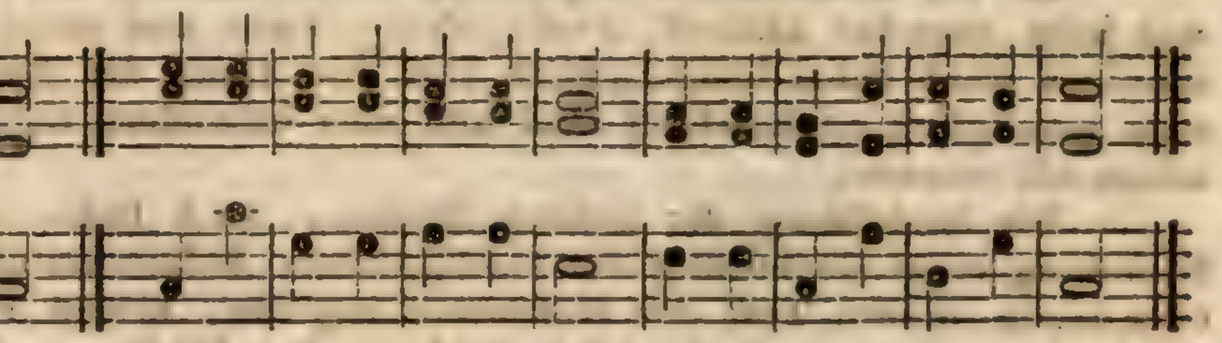
Nro. 1. a.

Nro. 1. b.

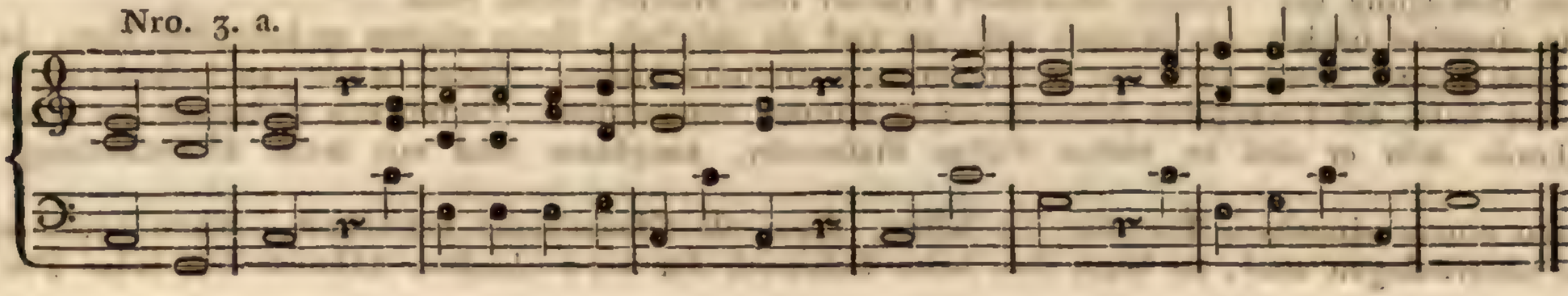
Nro. 2. a.



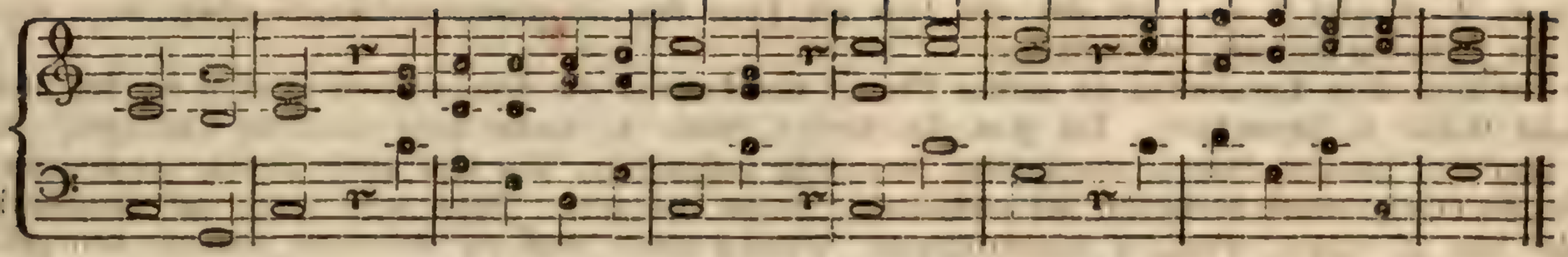
Nro. 2. b.



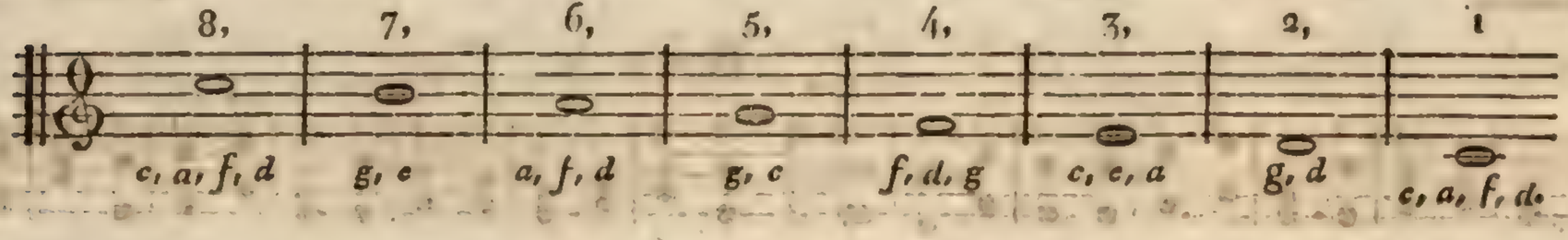
Nro. 3. a.



Nro. 3. b.



Nro. 4.



B. *Ausbildung der Grundstimme.*

a) durch Verwechselung der Akkorde.

Da die harmonische Begleitung einer Melodie aus einer Folge von Akkorden besteht, so kann sie, wie jeder einzelne Akkord, zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig seyn, und die Fortschreitung der Harmonieen wird dabei hauptsächlich von dem Gang der Melodie bestimmt. Dafs die beiden äufsern Stimmen vorzüglich zu beachten sind und sich besonders regelmäfsig gegen einander bewegen müssen, ward schon oft erinnert.

Die Ausbildung der tiefsten Stimme, auch Bafs- oder Grundstimme genannt, erfordert daher bei Erfindung einer Begleitung die vorzüglichste Aufmerksamkeit; von ihr aus, sie mag den Grundton selbst oder einen andern Ton der Harmonie angeben, bilden und benennen sich die Akkorde, sie macht die rhythmische Bewegung der Melodie besonders fühlbar und erhöhet ihren Reiz.

Jede einzelne begleitende Stimme soll, so viel als möglich, ihren eignen melodischen Gang haben, gleichsam eine eigene, wenn auch nur untergeordnete Melodie bilden. Dieser wichtigen Anforderung mufs besonders der Bafs, als vorzüglich hervortretende Stimme entsprechen. Durch den Gebrauch der verwechselten Akkorde läfst er sich in vielen Fällen fliefsender, sangbarer und mit mehr Abwechselung einrichten.

Wenn einem einzelnen Ton der Tonleiter, diese als Oberstimme betrachtet, schon verschiedene Grundtöne unterzulegen sind, so kann ihm beim Gebrauch der verwechselten Akkorde fast jeder Ton der

Tonleiter zum Basston dienen. Es wird eine nützliche Übung seyn, die sämmtlichen Grundharmonieen einer Tonart mit allen ihren Verwechselungen durchzugehen und zu bemerken, in wie vielen Akkorden dieser oder jener einzelne Ton vorkömmt. Der 8te und 9te Abschnitt enthält Beispiele aller Art über den Gebrauch der verwechselten Akkorde, welche, die Oberstimme als melodische Fortschreitungen betrachtet, auch hier anwendbar sind.

Zum Anfang eines Stücks gebraucht man, um die Tonart festzustellen, gewöhnlich den tonischen Dreiklang in unverwechselter Lage, so wie auch meistens zum Beginn eines neuen Hauptperioden. Eben so nimmt man, um den Rhythmus immer fühlbar zu machen, bei einem gröfseren Einschnitte oder Periodenschlufs den Grundton selbst in den Bafs. Hieraus ergiebt sich von selbst, dafs, wenn vom Gebrauch der verwechselten Akkorde die Rede ist, die unverwechselten nicht etwa ganz ausgeschlossen seyn sollen, so wie es auch Fälle genug giebt, wo mehrere Grundtöne nach einander folgend den besten Bafs bilden. Bei langen Noten können zwei oder mehrere Akkorde auf einen Ton der Melodie genommen werden, je nachdem derselbe als Glied verschiedener Harmonieen zu betrachten ist.

In an und für sich tonarteigenen melodischen Sätzen bildet sich der Bafs oft auch fliefsender und sangbarer

b) durch durchgehende Ausweichungen.

Wie diese entstehen, wenn bei harmonischen Fortschreitungen eins oder das andre Intervall eines Akkords willkührlich erhöht oder vertieft wird, um die folgende Harmonie desto sicherer herbei zu führen oder den melodischen Gang einer Stimme zu bestimmen, ohne dabei eine neue Tonika völlig festzusetzen, ward schon früher gezeigt und ergiebt sich näher aus den nachfolgenden Beispielen.

Ferner gestaltet sich der Bafs oft besser

c) durch vorhaltende und durchgehende Töne,

wenn nämlich ein bei der Fortschreitung des Basses übersprungener Ton als regulärer oder irregulärer Durchgang angeschlagen und die Lücke in der Tonfolge ausgefüllt wird. Oft geht in solchen Fällen, bei liegenbleibender Oberstimme, auch eine andere begleitende Stimme mit fort, und es entsteht dadurch ein durchgehender Akkord. Man vergleiche hierüber den dritten Abschnitt B. IV. und andere schon vorgekommene Bemerkungen.

Zu einiger näherer Erläuterung vorgehender Andeutungen folgen nun etliche Beispiele. Vor der Hand wählen wir hierzu ganz einfache tonarteigene melodische Sätze, und berücksichtigen vorzüglich den Bafs, aus welchem sich übrigens, bei gehöriger Kenntnifs der Harmonieen die Mittelstimmen oft von selbst ergeben.

Zur ersten Übung in der eigenen Erfindung einer Begleitung sind besonders Choräle und ähnliche einfache Melodieen, in welchen jeder Ton seinen eignen Akkord bekommt, zu empfehlen. Dafs die im

dritten Abschnitte erklärten und später oft erwähnten fehlerhaften Fortschreitungen — Quinten-, Oktavfolgen u. dgl. — immer zu vermeiden sind, und bei dem Gebrauch der dissonnirenden Akkorde ihre Auflösung zu berücksichtigen ist, versteht sich von selbst. Der 8taktige Periode in den nachstehenden Beispielen Nro. 1 — 6 theilt sich in 2 gleiche Rhythmen, der erste Einschnitt fällt zu Ende Takt 4 auf die schlechte Zeit, der Periodenschlufs aber Takt 8 auf den Niederschlag mit einer halben Kadenz in die Dominante. Nro. 1 und 2 giebt eine Begleitung aus den blofsen Grundharmonieen, welche in verschiedenen Verwechselungen gebraucht werden. Um einen Absatz oder Periodenschlufs bestimmt zu bezeichnen, nimmt man den letzten Akkord, auch wohl die vorletzten, am liebsten unverwechselt, den Grundton selbst im Bafs, daher leiden in diesen Beispielen die letzten 2 Takte wenig Veränderung der Harmonie. Von Nro. 3 bis Nro. 6 kommen verschiedene durchgehende Ausweichungen vor, die man wie alle hier befindlichen Akkorde und Harmonieenfolgen schon kennen mufs. Auch die durchgehenden Töne im Bafs Nro. 6 wird man sich leicht zu erklären wissen, es sind reguläre Durchgänge aufser im letzten Akkord Takt 6, wo die Bafsnote c ein irregulärer Durchgang — Wechselnote, Vorhalt — ist. Die dann folgende Choralmelodie bei A ist ganz einfach mit tonarteigenen Akkorden, selbst ohne ein tonleiterfremdes Intervall begleitet. Dafs eine solche Melodie weniger rhythmische Bewegung hat, erwähnten wir schon. Dagegen findet bei jeder Verszeile ein Ruhepunkt statt. Diese Melodie ist also — mit Einschlufs der Wiederholungen bei A — 8zeilig. Bei B sind diese Verszeilen numerirt. Der Schlufs einer solchen Verszeile verlangt fast immer den unverwechselten Akkord. Gewöhnlich werden die, nach ihrer Geltung sich fast immer gleichen, Töne einer Choralmelodie in Noten von halben Schlägen geschrieben, und in den Zweizweitel- oder Viervierteltakt getheilt, so dafs ein Ton um den andern, oder im Text eine Silbe um die andere, schwer und leicht ist. Diese Melodie — bei A, B, — macht eine Ausnahme und verlangt für die zweite Hälfte den Dreizweiteltakt, mit dem Auftakt beginnend, auf eine schwere Silbe zwei leichte folgend. Wenn man einen Vers dieses bekannten Kirchenliedes spricht, so wird schon das natürliche Gefühl die schweren und leichten Silben unterscheiden. Für den Ungeübten stehe hier die erste Verszeile, wo die Melodie die gerade, und die fünfte Zeile, welche die ungerade Taktart verlangt; jede schwere Silbe ist oben mit einem Querstrich, die leichte aber mit einem Bogen bezeichnet.

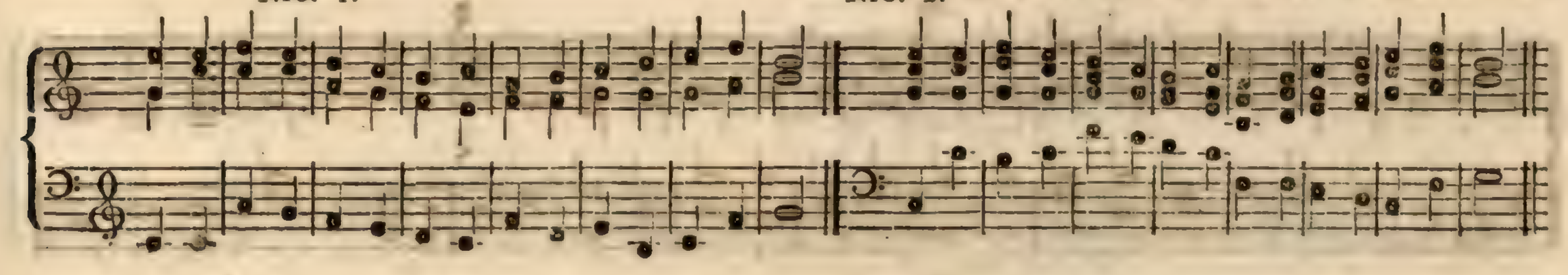
1) Eins ist | noth ach | Herr diefs | eine ‖ 5) dar | unter das | Herze sich | naget und | plaget, ‖

Die einzelnen rhythmischen Glieder eines Verses nennt man auch Füfse, und bestehen solche aus einer bestimmten Folge kurzer und langer Silben. Diese Füfse heifsen in der Musik auch Tonfüfse. Die Beschaffenheit der Füfse, die den Bau und Gang des Verses bestimmt, wird das Metrum genannt, welches von sehr verschiedener Art ist. Was in den Versen die schweren und leichten Silben, das sind in der Musik die guten und schlechten Zeiten und Taktglieder. Man vergleiche mehrere Melodieen mit untergelegtem Text, um den Unterschied der Füfse, die Behandlung und Folge der kurzen oder langen Silben zu begreifen. Eine schwere oder lange Silbe verlangt in der Melodie auch den schweren Takttheil oder Glied und umgekehrt.

Bei B ist derselben Melodie eine veränderte Begleitung gegeben. Die erste Zeile, die an sich — wie bei A — als tonarteigen zu betrachten ist, endet hier mit einer Ausweichung nach B-dur, und in der dritten — die erste wiederholende — Zeile mit der Dominantenharmonie von C-moll. So kann durch die Begleitung auch eine völlige Ausweichung in eine tonarteigene Melodie kommen. Die übrigen, im Laufe der Zeilen vorkommenden Ausweichungen sind nur durchgehende, weniger vollkommene. Alle hier erscheinende Akkorde und Harmoniefolgen, Durchgänge und dergl. sind schon bekannt. Mittelst der durchgehenden Noten und Akkorde erhält hier der Bafs, besonders in den letzten vier Zeilen, seinen besondern melodischen Lauf, die Tonleiter auf- und abgehend. Der Anfänger bemerke hierbei auch, wie ein einfacher melodischer Satz verschiedene Begleitung zuläfst, und wie wichtig die Erfindung eines guten Basses ist. Uebrigens mufs man bei einer solchen Veränderung der einer Melodie unterzulegenden Harmonie alle harte und widernatürliche Fortschreitungen und das Haschen nach auffallenden Dissonanzen u. dgl. vermeiden. Die in den letzten vier Zeilen bei B befindlichen ausweichenden Akkorde leiten immer wieder ungezwungen auf eine tonarteigene Harmonie.

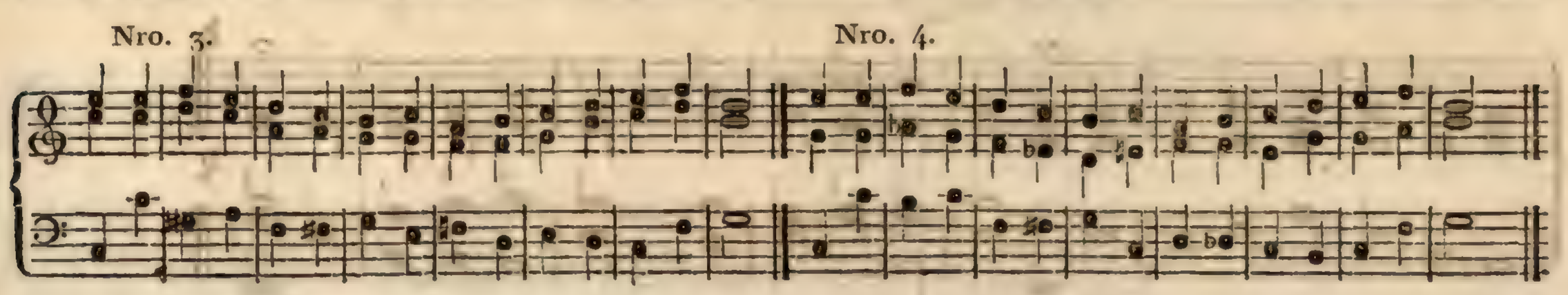
Der Choral unter C ist völlig tonarteigen, und auch in der Begleitung findet man kein einziges der Tonleiter fremdes Intervall, obschon die Harmonie für die sich ähnlichen Zeilen der Melodie — man vergleiche Zeile 1 mit 4, Zeile 2 mit 5, Z. 3 mit 6, — verändert ist. Die siebente Zeile kann auch, ohne auffallende Härte, ausweichend begleitet werden, wie sie am Schlusse beigefügt ist.

Nro. 1.



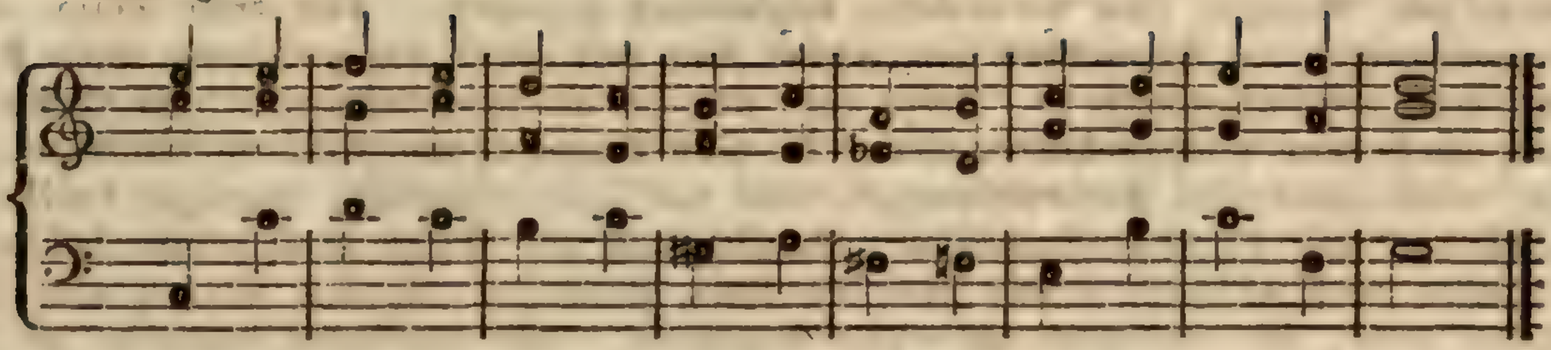
Nro. 2.

Nro. 3.

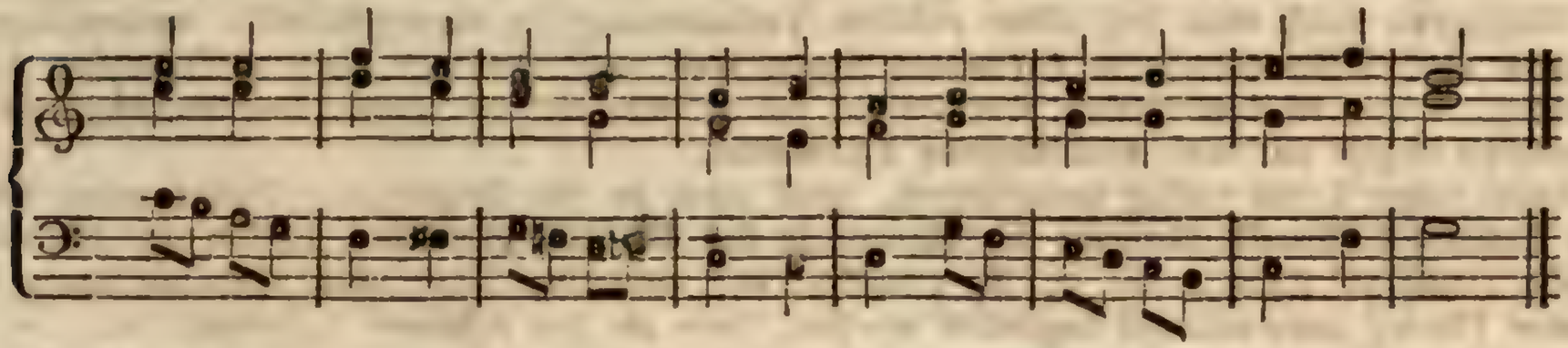


Nro. 4.

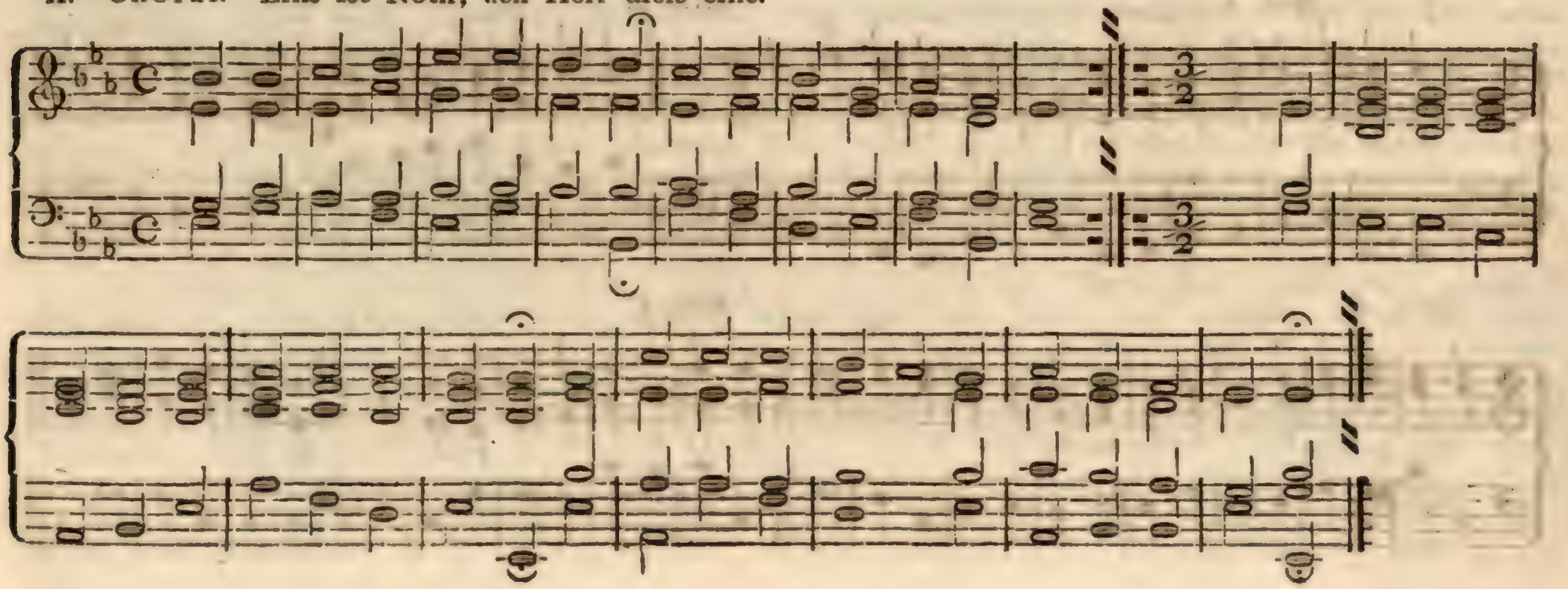
Nro. 5.



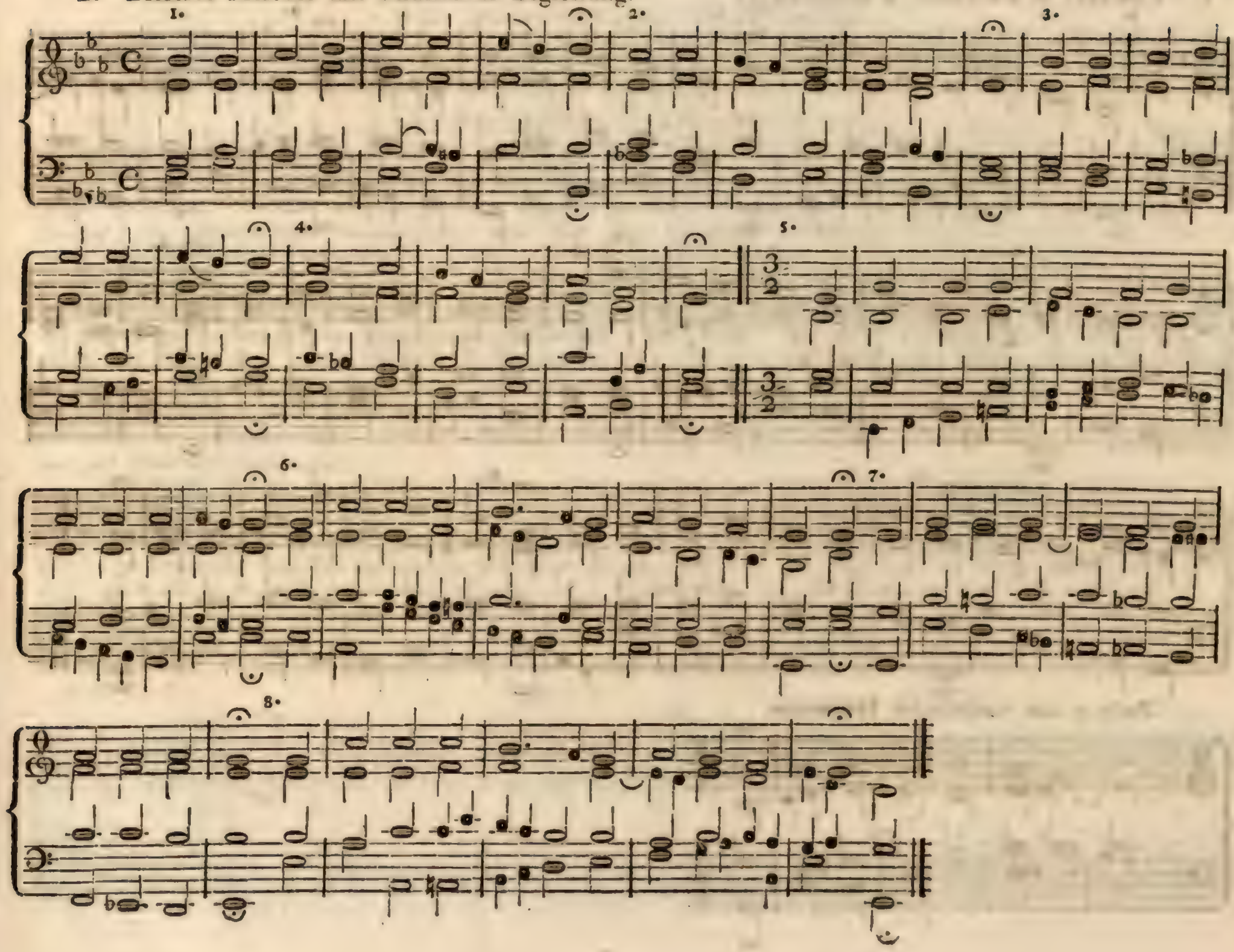
Nro. 6.



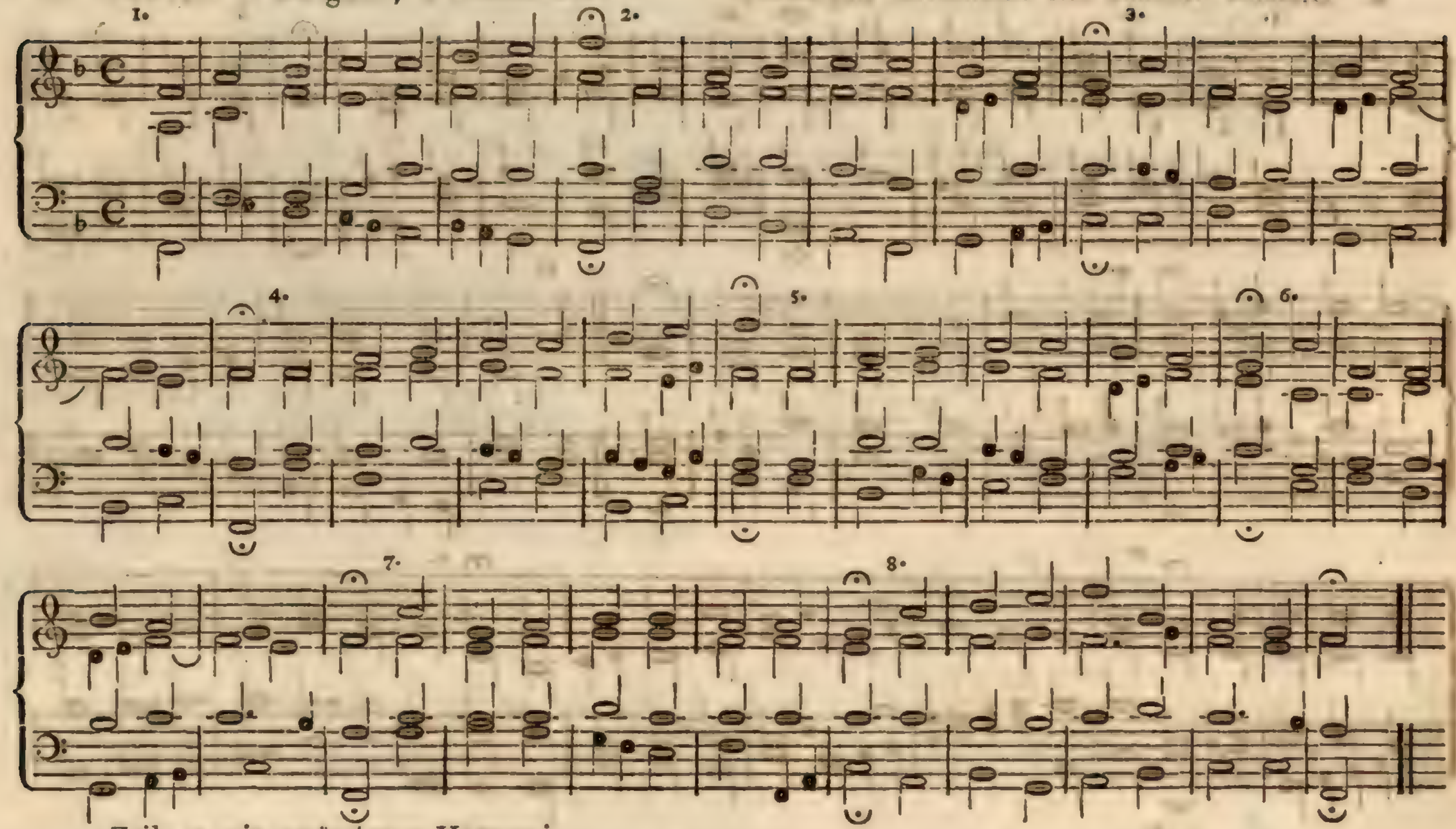
A. Choral. Eins ist Noth, ach Herr dieſs eine.



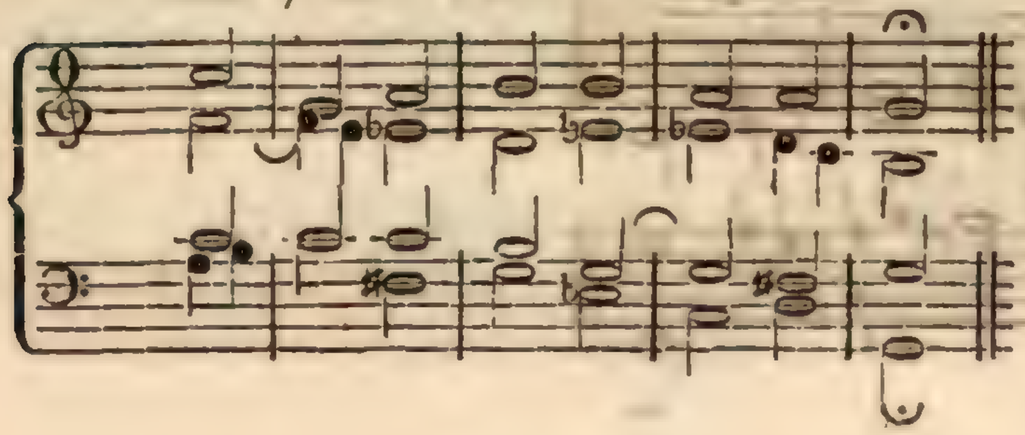
B. Dieselbe Melodie mit veränderter Begleitung.



C. Choral: O Ewigkeit, o Donnerwort.



Zeile 7 mit veränderter Harmonie.



C. *Ausweichungen der Melodie.*

Wie durch die begleitende Harmonie durchgehende und wirkliche Ausweichungen entstehen können, so veranlafst auch die Melodie selbst dergleichen.

a) durchgehende Ausweichungen

in der Melodie entstehen, wenn ein Intervall derselben um einen halben Ton erhöhet oder vertieft ist, die weitere Folge aber das Gefühl der Haupttonart demungeachtet noch fest hält. Vergleicht man einen Perioden, welcher ein dergleichen fremdes Intervall enthält, so läfst sich gemeiniglich leicht beurtheilen, ob solches eine harmonische oder nur eine melodische Fortschreitung bestimmen soll, nur im erstern Falle ist es ausweichend.

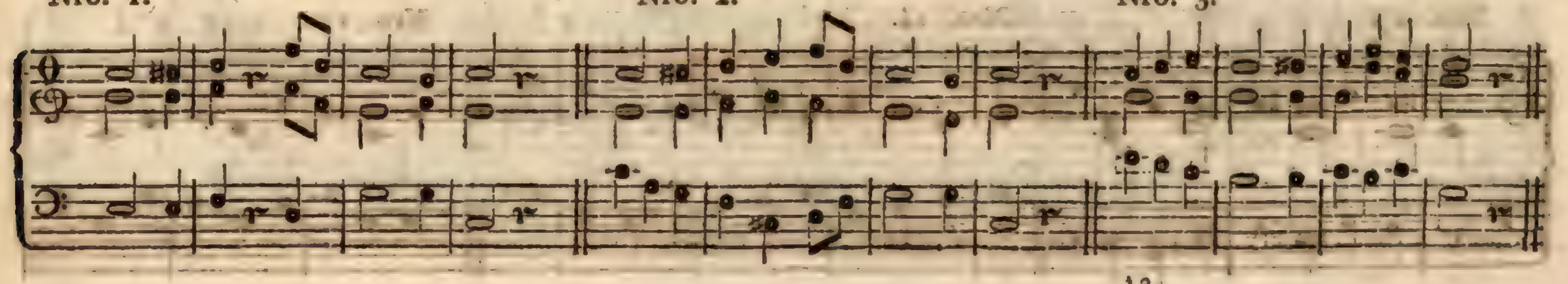
Wenn ein Intervall der Tonleiter um einen halben Ton erhöhet wird, so führt es bekanntlich zum nächsten halben Ton aufwärts. Verlangt es nun auch in der Begleitung seine eigene Harmonie, so wird es gemeiniglich die grofse Terz seines Grundtons, und bildet nun einen sogenannten Leiteakkord, der schon als Glied einer neuen Tonart zu betrachten ist. Wenn der durch eine solche harmonische Fortschreitung der Melodie herbeigeführte neue tonische Akkord auch zugleich eine der Haupttonart zugehörende Grundharmonie ist, und die Haupttonart durch die weitere Folge so bald wieder in ihre Rechte zurücktritt, so erscheint eine solche, durch ein erhöhetes Intervall in der Melodie erzeugte Ausweichung nur als eine durchgehende.

So kann ein um einen halben Ton erniedrigtes Intervall der melodischen Tonleiter als kleine oder verminderte Septime eines Leiteakkords auf ähnliche Weise eine durchgehende Ausweichung bewirken.

Oft verlangt aber auch ein solcher fremder Ton in der Melodie keinen eigenen tonartfremden Akkord, er bestimmt nur die melodische Fortschreitung, erscheint als vermindertes oder übermäfsiges Intervall, oder als Vorhalt einer an sich tonarteigenen Harmonie, und ist dann gar nicht ausweichend.

Da solche tonleiterfremde Intervalle häufig in den Melodieen vorkommen und leicht zu einer fehlerhaften Begleitung Anlafs geben können, so folgen hier mehrere Beispiele, in welchen alle Stufen der Tonleiter erhöht oder vertieft zu finden sind. Einige erläuternde Bemerkungen über dieselben sind unten angefügt.

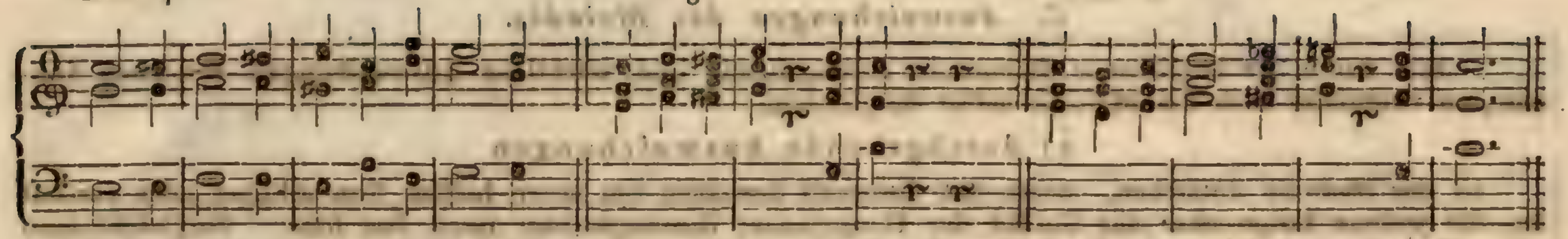
Nro. 1. Nro. 2. Nro. 3.



Nro. 4.

Nro. 5.

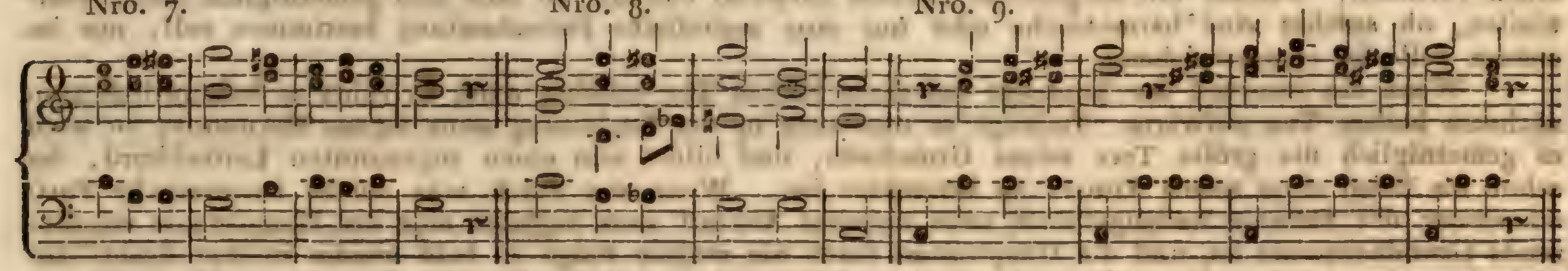
Nro. 6.



Nro. 7.

Nro. 8.

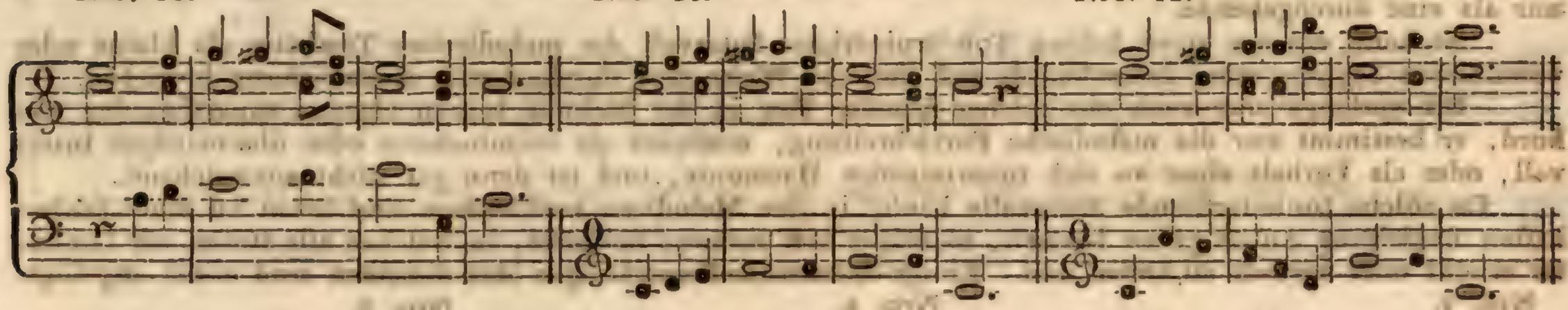
Nro. 9.



Nro. 10.

Nro. 11.

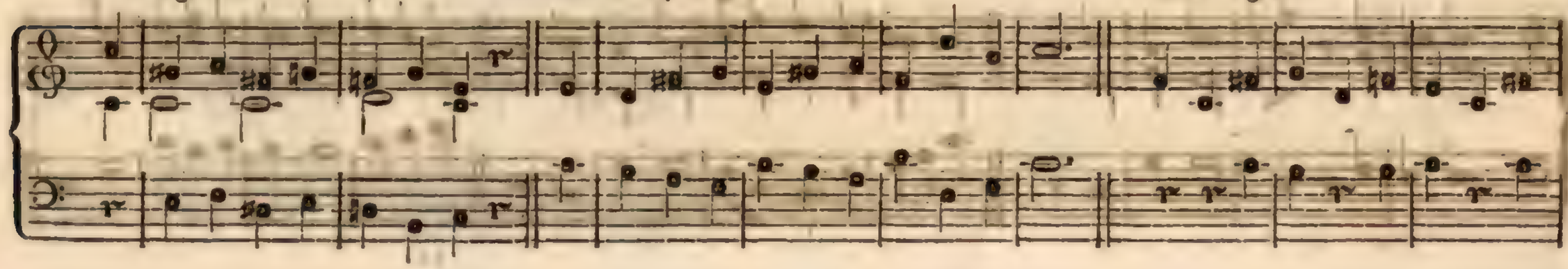
Nro. 12.



Nro. 13.

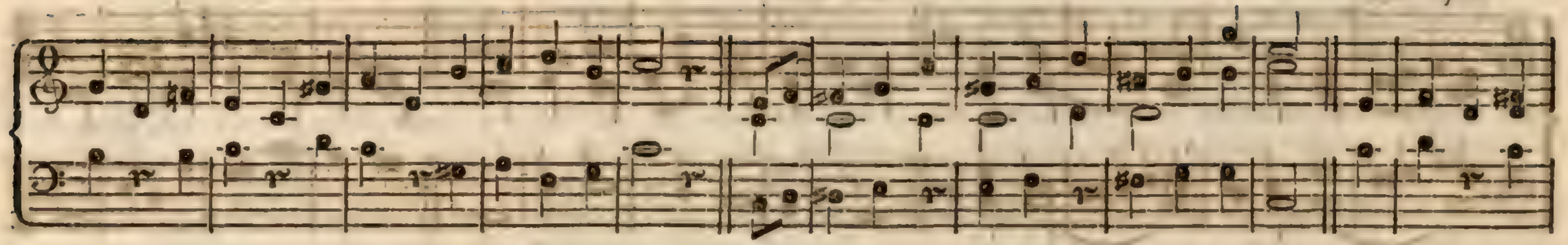
Nro. 14.

Nro. 15.

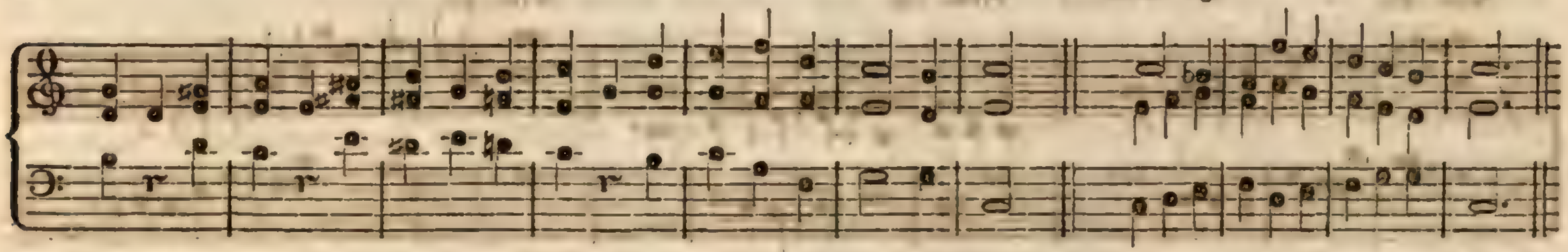


Nro. 16.

Nro. 17.



Nro. 18.

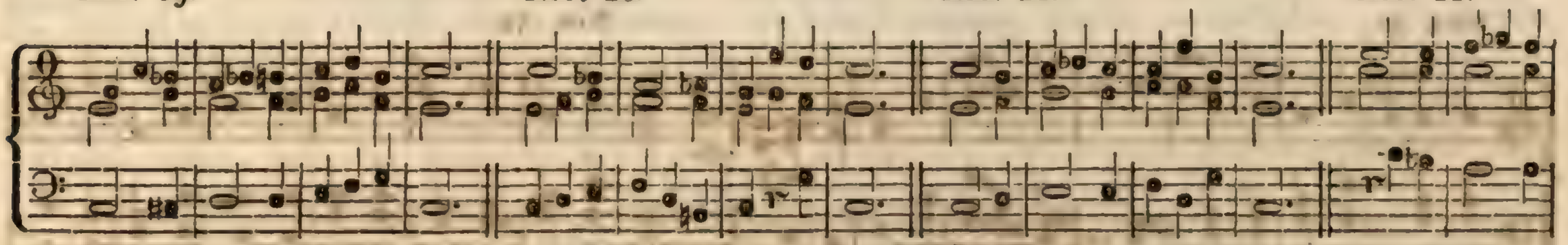


Nro. 19.

Nro. 20.

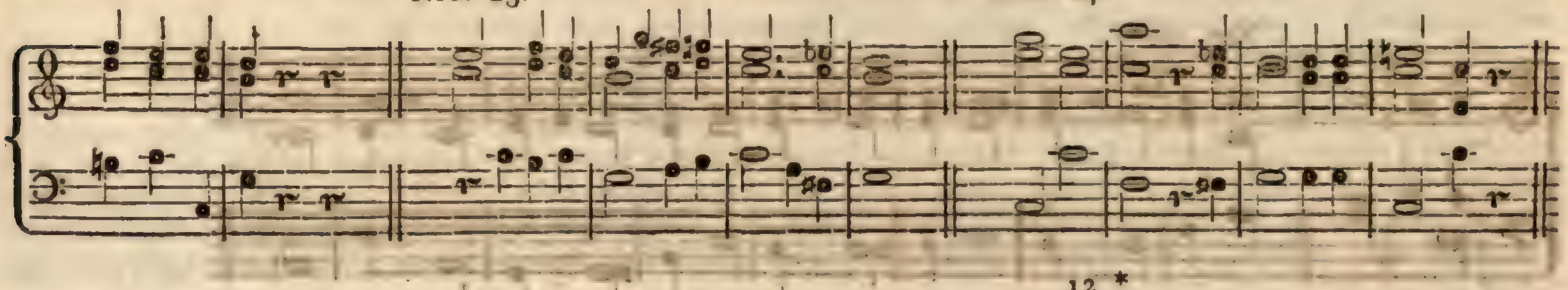
Nro. 21.

Nro. 22.

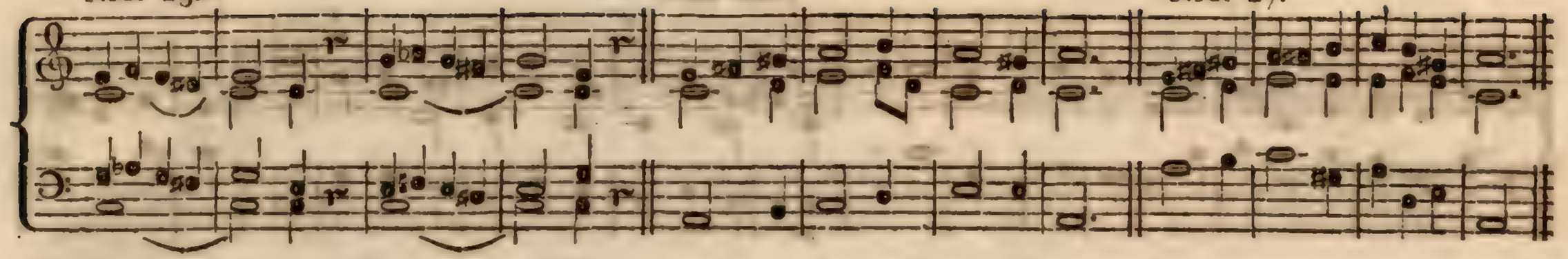


Nro. 23.

Nro. 24.



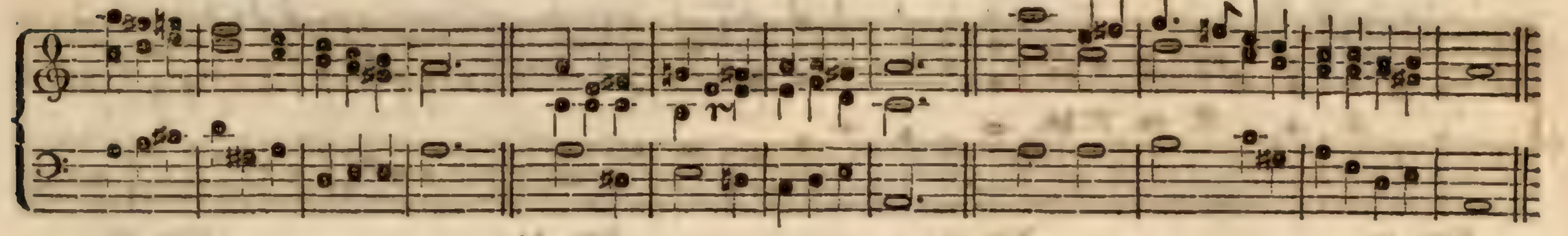
Nro. 25.



Nro. 26.

Nro. 27.

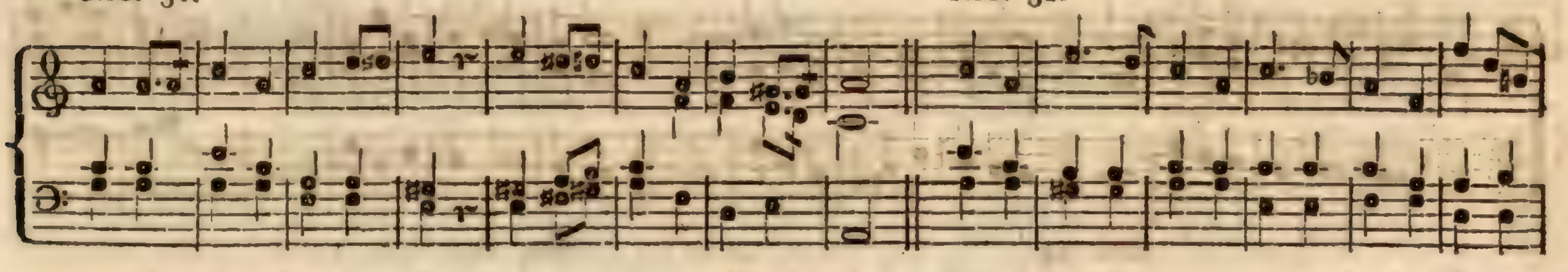
Nro. 28.



Nro. 29.

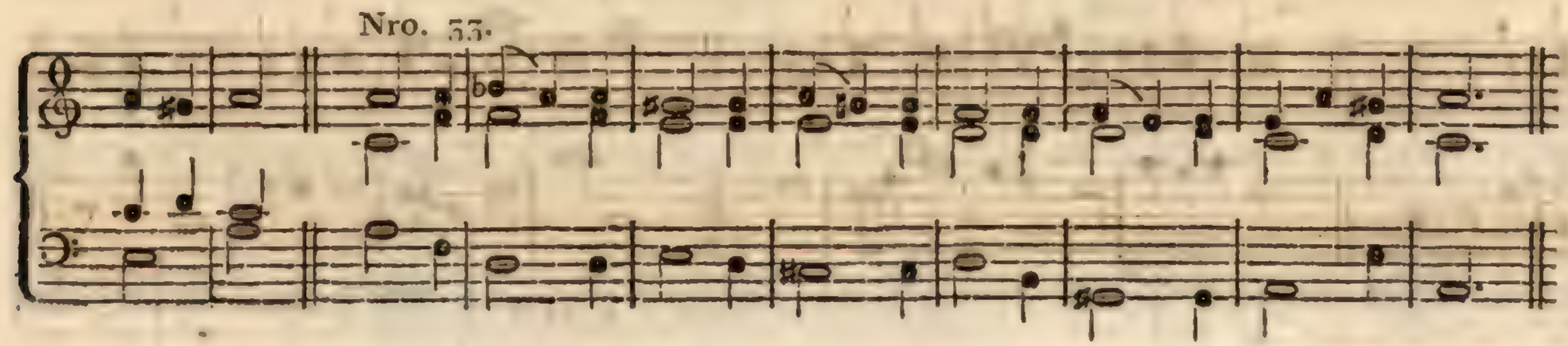
Nro. 30.

Nro. 31.



Nro. 32.

Nro. 33.



Vorstehende Sätze sind als Perioden verschiedener Melodieen zu betrachten. Dafs der eine sich mehr für einen Mittel- oder Endsatz, als für den Anfang eines Tonstücks eignet, wird man leicht bemerken. Der leichtern Übersicht wegen ist für die harten Tonarten C-dur und für die weichen A-moll gewählt, das Transponiren wird keine Schwierigkeiten machen, und so findet man von Nro. 1 bis 17 alle Intervalle der Tonleiter C-dur, welche in, an und für sich meist tonarteigenen melodischen Sätzen um einen halben Ton erhöhet, von Nro. 18 bis 25 aber diejenigen, welche auf ähnliche Weise um so viel vertieft werden können. Nro. 26 bis 33 zeigen dasselbe für die Tonleiter A-moll. In Nro. 1 und 2 ist die erste Leiterstufe erhöht, das cis führt auf d, welches den weichen Dreiklang des Grundtons d verlangt, die Melodie macht dann die bekannte Schlufsformel, und die Ausweichung, wenn man auch zum cis den Grundton A annimmt, geht so leicht vorüber, dafs sie fast für keine zu achten ist. Der Grund hiervon liegt wohl hauptsächlich in dem Umstande, dafs die Harmonie 2 in dieser Schlufsformel so gewöhnlich ist. In Nro. 2 bekommt zwar dieses cis dadurch einiges Gewicht mehr, weil dieselbe Harmonieenfolge im zweiten Takt — das cis im Bafs — wiederholt wird, die Wendung des dritten Viertels aber führt so bestimmt nach dem Schlufs in die Tonika, dafs die Ausweichung auch hier leicht genug vorüber geht. Die erhöhete zweite Leiterstufe — dis — in Nro. 3 ist bei der ihr hier untergelegten Harmonie, wo sie zur übermäfsigen Quinte des Grundtons G wird, gar nicht ausweichend. — Wir kennen diesen übermäfsigen Dreiklang aus dem dritten Abschnitt III. — In Nro. 4 ist diesem dis eine eigene Harmonie — der übermäfsige Sextenakkord — untergelegt, da dieser auf einen der Tonart C-dur fremden Akkord führt, so entsteht eine Ausweichung, die jedoch sogleich wieder verschwindet. Wenn man dem zweiten Takte dieses Beispiels, nämlich dem d und dis, dieselbe Begleitung giebt, wie in Nro. 3, ohne den ersten Takt zu verändern, so ist weder das cis noch dis ausweichend. Es dürfte überhaupt eine nützliche Übung seyn, zu versuchen, diesen Beispielen andere Harmonieen unterzulegen, was nicht immer ohne Härten, und ohne dem melodischen Lauf des Basses zu schaden, würde geschehen können. Die mehr oder weniger ausweichende Kraft eines tonleiterfremden Intervalls in der Oberstimme erprobt sich oft auch dadurch, wenn man versucht, ob es mit dem eigentlichen Ton der Leiter — c statt cis, d statt dis — ohne Nachtheil der Melodie und bei einer tonarteigenen Harmonie, vertauscht werden kann. So lassen sich z. B. von Nro. 1 — 12 füglich alle Versetzungszeichen aus der Melodie streichen, was bei Nro. 14 oder 15, wo das fis und gis mehr ausweichende Kraft äufsert, eine tonartfremde Harmonie fordert und wesentlich zur Melodie gehört, nicht wohl statt finden mögte. Die melodische Folge in Nro. 5, c, d, dis, ist schon bekannt und sehr gebräuchlich. Dieser ganze Akkord ist nur durchgehend, man kann an seiner Stelle die vorgehende Harmonie wiederholen. Wie die Harmonie 2 — der andere Akkord in Nro. 5 — in solcher Verbindung gern auf den Quartsextakkord, und mittelst diesen zu einem Tonschlufs führt, wissen wir schon. Das d wird willkührlich zu dis erhöhet, um auf e zu führen, aufserdem erwartete man die Endformel in der Melodie so: c h | c statt e d | c. Um mit dem dis in der Oberstimme auch die Begleitung auf g im Bafs, mit dem Quartsextakkord, leitend zu machen, erhöht man auch das

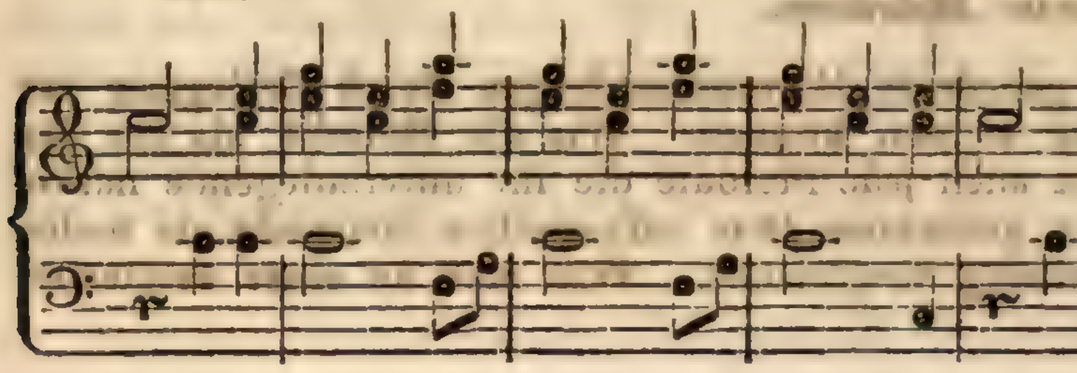
f zu fis. Behielte man zu dis das vorher zum d gebrauchte f bei, so entstände ein Schluſs nach A-moll. Man könnte hier auch die Töne d und dis so begleiten, wie in Nro. 3. In derselben melodischen Folge und mit derselben Begleitung wird oft auch, statt dis, es geschrieben, wie in Nro. 6. Dieser dadurch entstehende Akkord — ebenfalls durchgehend — ist von dem vorigen nur für das Auge, aber nicht dem Klange nach verschieden. Als verminderter Septimenakkord verlangt er zu seiner Auflösung bekanntlich den weichen Dreiklang G, hier in dieser Verbindung aber wird der harte, als Dominante von C-dur gebraucht, diesem dient der vorgehende Quartsextakkord als Vorhalt, und die Ausweichung, die aufserdem entstehen würde, wird leicht vermieden. Eben so verhält es sich mit dem in Nro. 8 vorkommenden übermäfsigen Sextenakkord, der bei seiner Fortschreitung häufig auch so behandelt wird, dafs seiner auflösenden Harmonie der Quartsextakkord vorhergeht. In Nro. 7 ist dem fis seine eigne Harmonie untergelegt, wodurch eine leichte Ausweichung in die Dominante entsteht, die sogleich wieder zurückgeführt wird; sie könnte auch vermieden werden, wenn man das fis als nur durchgehend behandelt, wie in Nro. 9, wo auch das f als Durchgang genommen ist. Diese Begleitung — bei Nro. 9, — kann man auch so nehmen, dafs die Mittelstimme mit dem Bafs verwechselt wird, wie in Nro. 13. Das gis ist in Nro. 10 durchgehend, in Nro. 11 vorhaltend, in Nro. 12 ausweichend, in Nro. 13 wieder nebst dem fis durchgehend. Bei Nro. 12 kann es auch wie bei Nro. 10 behandelt werden. Man sieht hieraus, wie die leiterfremden Töne der Melodie mittelst der Begleitung ausweichend werden hönnen, und oft auch ihnen ihre ausweichende Kraft dadurch ganz zu benehmen ist. Wenn eins oder das andere anwendbar sey, läfst sich nicht leicht durch Regeln bestimmen, und hängt meistens von dem Laufe des Perioden ab In den Fällen, wo ein solches fremdes Intervall nicht blofs als durchgehend anzusehen ist und einen eigenen tonartfremden Akkord — gemeiniglich die Hauptseptimenharmonie — zur Begleitung fordert, nimmt man diesen Akkord am liebsten in verwechselter Lage, wodurch die Ausweichung weniger vollkommen und leichter vorübergehend wird, wie die Beispiele Nro. 14 und 15 zeigen. In Nro. 16 erscheinen die Töne fis, gis und ais, weil sie auf die schwere Taktzeit fallen, als blofse Vorhalte, wie bei Nro. 13. In Nro. 17 sind sie nicht füglich als solche zu behandeln und verursachen durchgehende Ausweichungen. Von Nro. 18 bis 25 findet man die Töne, welche in der Oberstimme oft mit b vertieft vorkommen. Wie die erhöheten Intervalle einen halben Ton aufwärts führen, so verlangen diese abwärts zu treten, man wird daher leicht einsehen, warum in Nro. 20 as und nicht gis, in Nro. 21 des, nicht cis, oder in Nro. 25 dis, as und fis stehen mufs. In Nro. 19 Takt 2 führt das durchgehende b auf h, man kann hier nicht füglich ais schreiben, weil der weiche Dreiklang nicht gern eine übermäfsige Quinte leitet. Überdiefs ist hier die Ausweichung nach D-moll als in eine entferntere Tonart nicht so leicht vorübergehend, und das b bildet schon eine dieser Tonart angehörende Harmonie, die aber mit dieser Begleitung sogleich durch die Erhöhung zu h wieder entkräftet wird. Wollte man zu diesem b auch den Grundton B in den Bafs nehmen, so würde es eine harte Ausweichung. Das as in Nro. 20, so wie das es in Nro. 23 und 24 ist durchgehend, und wird in solcher Verbindung mit dem verminderten Septimenakkord, diesen mit dem

harten Dreiklang auflösend, oft gebraucht. Wie in der weichen Tonart die sechste Leiterstufe aufwärts oft erhöht wird, um den Sprung einer übermäfsigen Sekunde in der Melodie — von f zu gis — zu vermeiden, ist bekannt. In Nro. 26 und 27 ist das fis durchgehend, in Nro. 29 aber, wo es auf g führt, ausweichend, so auch in Nro. 30, und zwar ist diese Ausweichung schon weniger leicht vorübergehend, weil das g ein fremdes Intervall ist, und daher eine tonartfremde Harmonie fordert. Man vergleiche dagegen das g in Nro. 28 oder 30, wo es auf f führt; hier erscheint es als Septime eines Leiteakkordes nach D-moll, und diese Ausweichung geht leicht durch, weil der weiche Dreiklang D auch der Tonart A-moll zugehört. Die vierte Leiterstufe kommt in Moll häufig erhöhet vor — d, dis — und fordert gemeiniglich in der Begleitung den bekannten, hier vorzüglich seinen Sitz habenden übermäfsigen Sextenakkord, welcher gar nicht ausweichend ist, indem er auf die Dominantenharmonie leitet. Man sehe Nro. 31. Takt 5 ist dem dis auch fis zum Bafs gegeben, man sieht leicht ein warum? und dafs der dadurch entstehende Akkord nur durchgehend ist. Alles Übrige ist leicht zu verstehen. Man suche diese Bemerkungen auf ähnliche Fälle bei Aufsuchung der Begleitung einer Melodie anzuwenden.

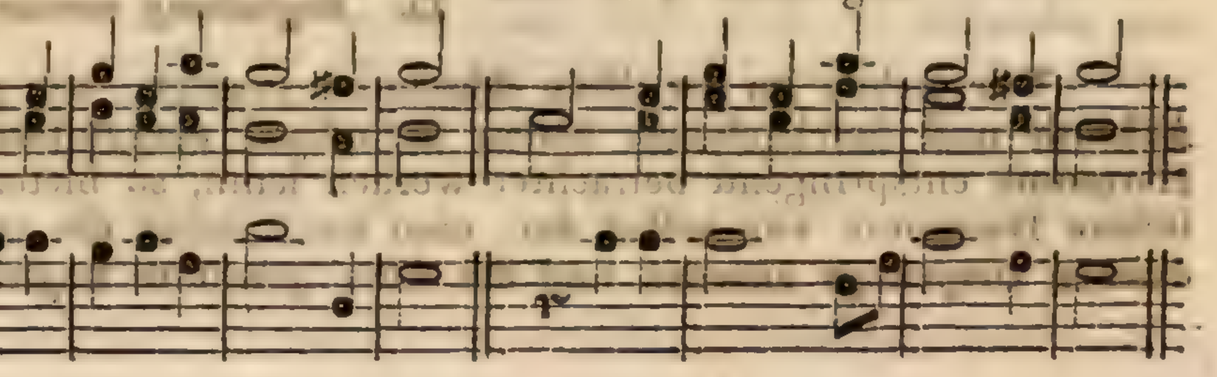
b) Eigentliche Ausweichungen.

Eine Melodie kann auch wirklich ausweichend seyn, indem ein oder der andere ihrer Perioden bestimmt in einer andern Tonart zu enden verlangt. Die Begleitung mufs dann der Melodie zu Hülfe kommen, die neue Tonart zeitig ankündigen und zum Schlufs des Perioden durch eine vollkommene Kadenz — den Leiteakkord, in unverwechselter Gestalt gebraucht — festsetzen. Man bemerke diefs an den folgenden Beispielen. In Nro. 1 verlangt die Melodie bis zum Einschnitt im vierten Takt nur die tonische und Unterdominantenharmonie, das fis im T. 7 aber zeigt bestimmt, dafs der Periode in G-dur enden will. Die Begleitung mufs diese völlige Ausweichung vorbereiten, die zu T. 5 gebrauchten 3 Harmonieen gehören C-dur, aber ebenfalls auch G-dur an, ganz ungezwungen setzt daher der Quartsextakkord T. 7 die neue Tonart fest. Wollte man T. 4 bis 8 wie Nro. 1. a. begleiten, so käme die Ausweichung zu unvorbereitet und wäre hart. Dasselbe gilt von Nro. 2. In den folgenden Sätzen weicht die Melodie aus, ohne ein fremdes Intervall in der Oberstimme zu enthalten, die zwei letzten Takte bilden immer einen bestimmten Schlufs in eine neue Tonart, auf welchen die Begleitung vorbereiten mufs. Man suche ähnliche Fälle auf.

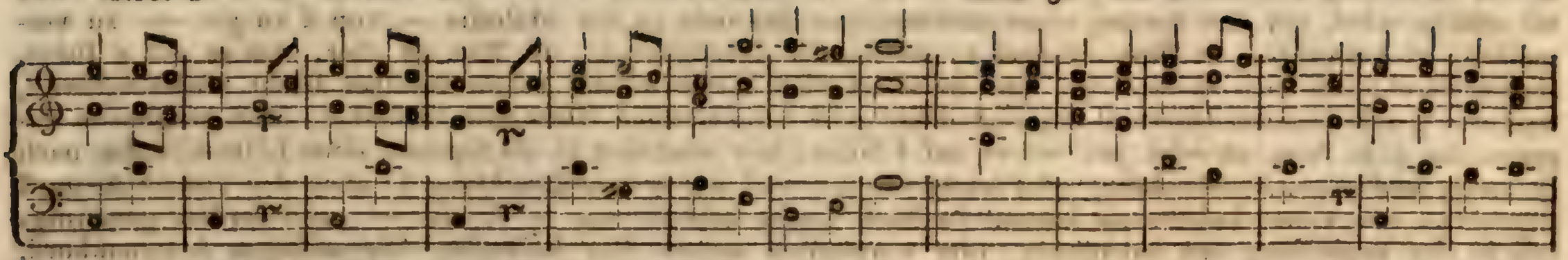
Nro. 1.



Nro. 1. a. nicht gut.

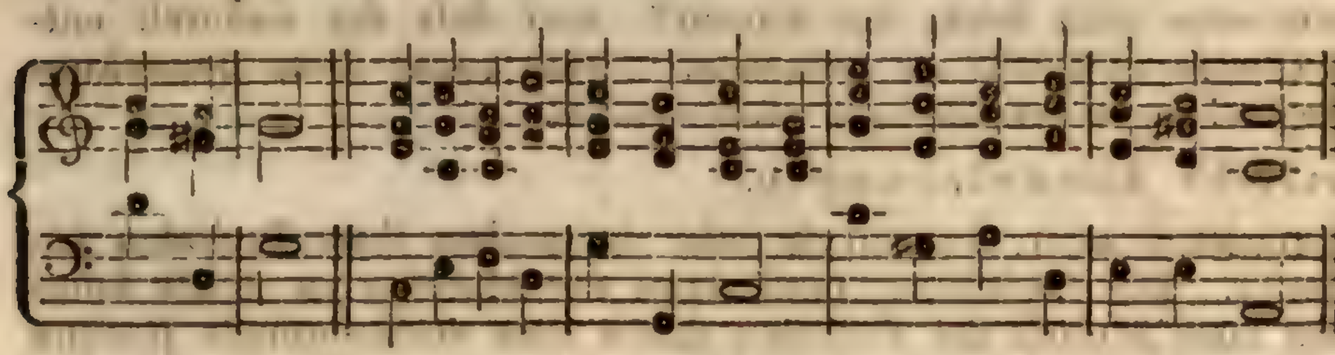


Nro. 2.

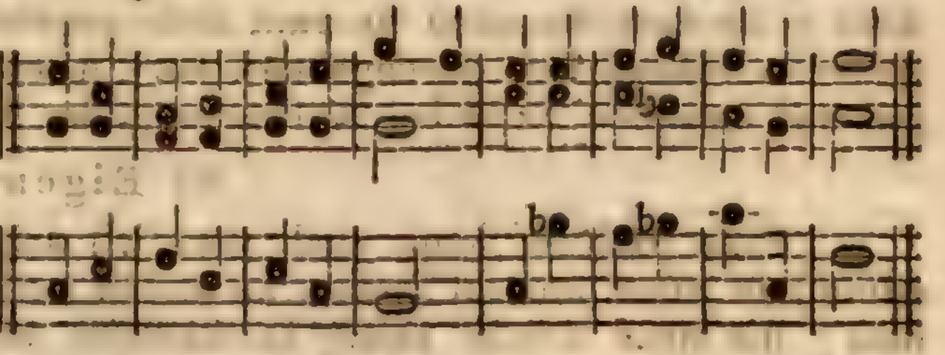


Nro. 3.

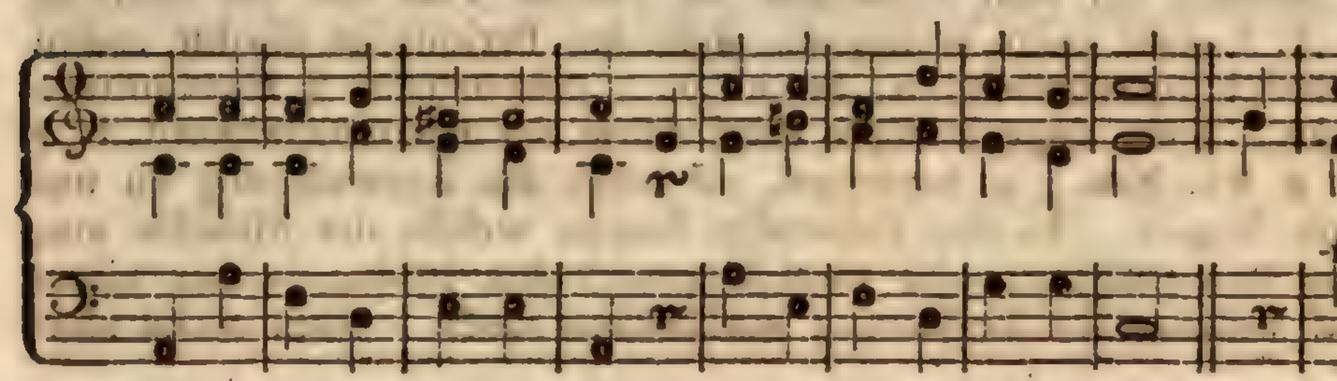
Nro. 4.



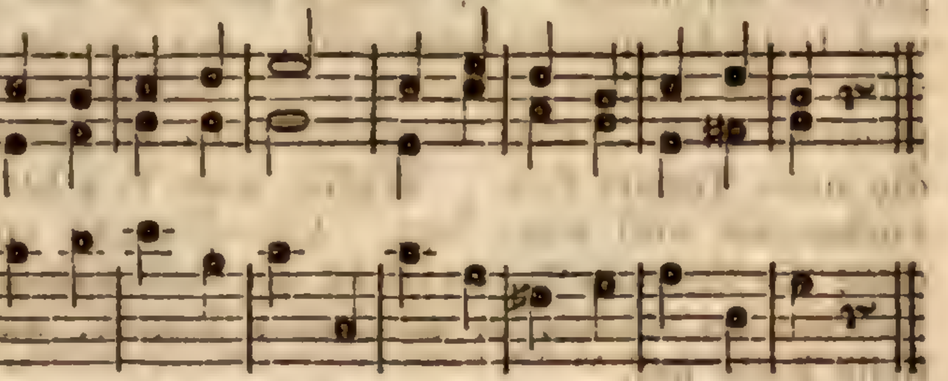
Nro. 5.



Nro. 6.



Nro. 7.

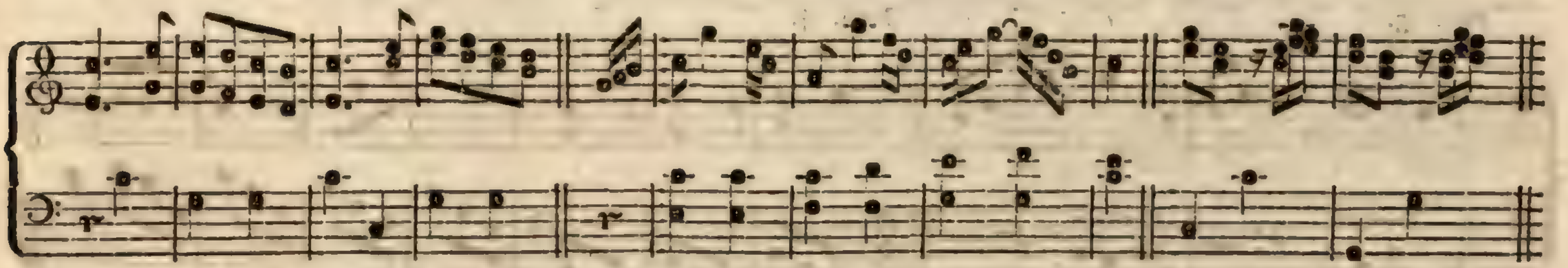


D. Begleitung verzierter Melodieen.

Wir haben im zwölften Abschnitt gezeigt, wie geordnete Harmonieenfolgen durch Zerlegung der Akkorde und durchgehende Noten melodisch ausgebildet werden können. Wie die Melodie als aus der Harmonie entspringend betrachtet werden kann, so bietet auch jede Melodie die ihr unterzulegende natürlichste Harmonie von selbst dar, man kann daher die an gedachtem Orte aufgestellten Beispiele als melodischen Ursprungs ansehen und die dazu gewählte Begleitung vergleichen. Will man zu einer verzierten

Melodie die Begleitung finden, so mufs man zuvor die wesentlichen und zufälligen Töne wohl zu unterscheiden wissen.

Oft kommen in solchen, wie auch wohl in einfachen Melodieen Fälle vor, wo die rhythmische Bewegung nicht fühlbar genug ist. Der Rhythmus beginnt z. B. mit der schlechten Zeit, ein Ton der auf ein anschlagendes Taktglied treffen sollte, ist durch einen Punkt oder eine Bindung verlängert u. s. f. Die Begleitung mufs dann der Melodie immer zu Hülfe kommen und die Bewegung im Gleichgewicht halten. In folgenden Beispielen gründet sich die Taktbewegung auf Viertel, es würde ganz gefühlwidrig seyn, wenn man den Bafs nur immer mit der Oberstimme anschlagen wollte.



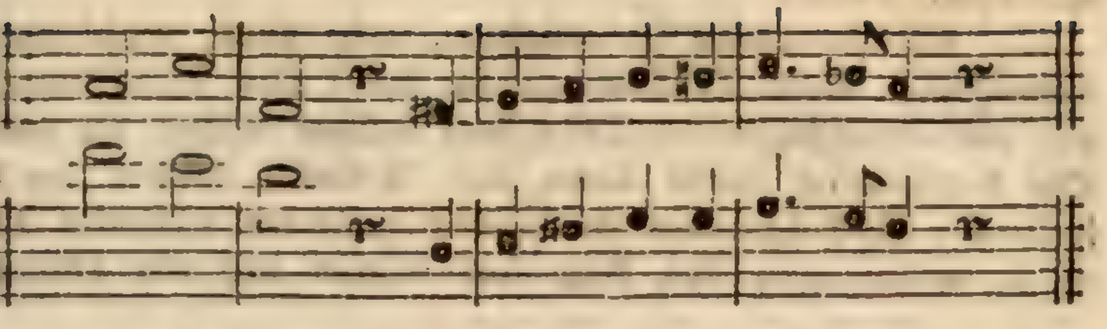
E. Mehrstimmige und andere Begleitungsarten.

Der blofs zweistimmige Satz, wenn man die Melodie mit dem Bafs allein begleitet, ist sehr leer. Beide Stimmen müssen möglichst nahe zusammen gehalten werden. Hinsichtlich der auszulassenden Intervalle mufs man immer einen solchen Bafston wählen, der die Harmonie am sichersten bezeichnet. Zum Anfang und Schlufs eines Perioden ist es nicht immer zu vermeiden, die Terz im tonischen Dreiklang fehlen zu lassen, was man sonst ungern thut. Uebrigens soll auch eine solche einfache Begleitung möglichst fliefsend und kräftig seyn. So ist in folgenden Beispielen der Bafs bei Nro. 1. weit besser als bei Nro. 2. In den meisten Fällen mufs das Zufügen einer dritten Stimme leicht möglich seyn, ohne dafs der Bafs viel Abänderung bedarf. Bei Nro. 1. kann diefs ohne Zwang geschehen, weniger gut bei Nro. 2.

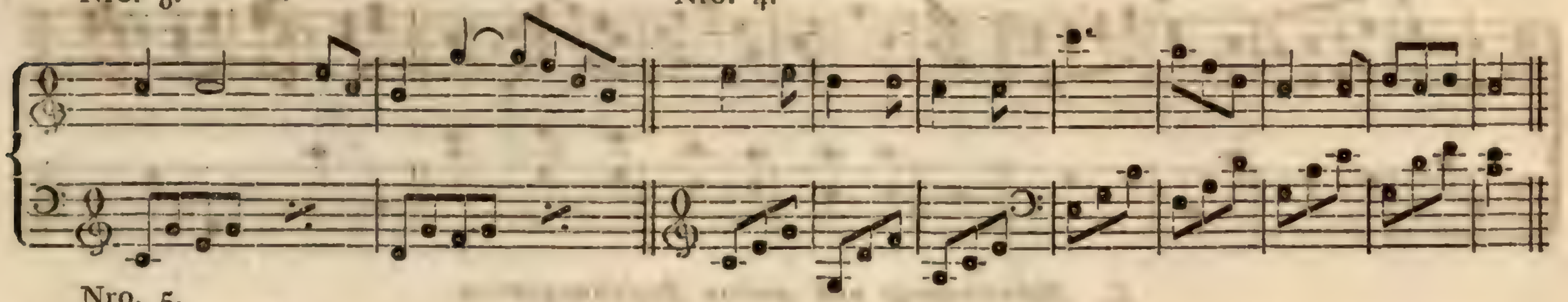
Viele melodische Sätze verlangen eine schnellere Bewegung des Basses, wozu oft gebrochene Akkorde sehr brauchbar sind. Eine solche Begleitung ist leicht zu finden, man denke sich die Akkorde, wie man sie drei- oder vierstimmig setzen würde, die Intervalle, die dort verdoppelt oder ausgelassen werden, behandelt man in solchen Figuren eben so, die erste Note ist der eigentliche Bafston, diese darf mit der Melodie keine fehlerhafte Fortschreitung machen, diejenigen Töne, welche bei den angeschlagenen Akkorden als durchgehend vorkommen dürfen, können es auch hier, u. s. f. Man sehe die Beispiele Nro. 3. 4. 5.

Nro. 1.

Nro. 2.

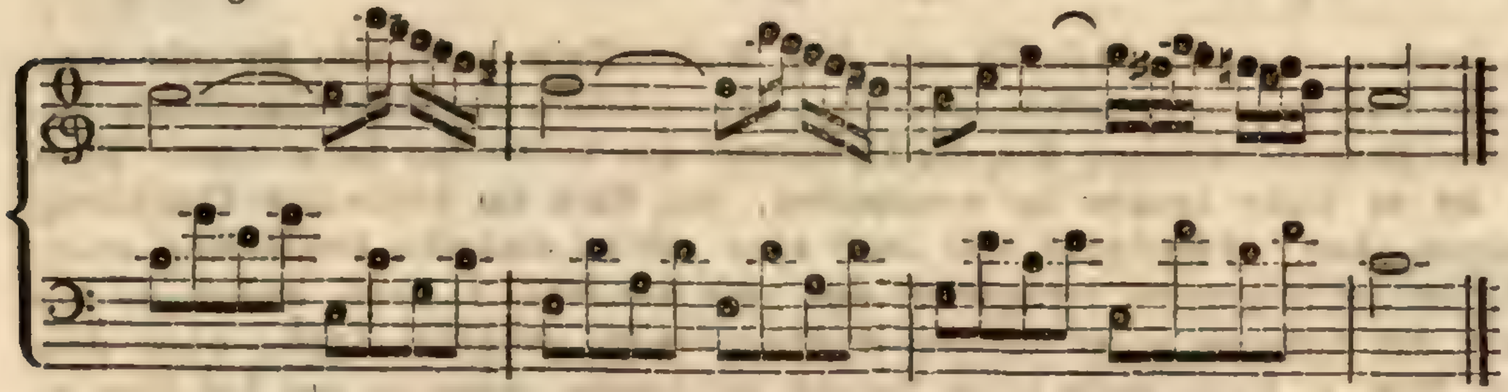


Nro. 3.

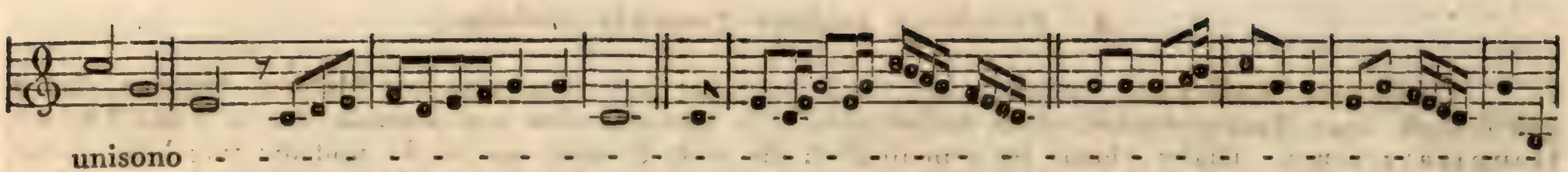


Nro. 4.

Nro. 5.



Gewisse Perioden beginnen oder enden mit einer Formel die wir nur in der Grunstimme zu hören gewohnt sind, oder die Melodie besteht aus den Intervallen des tonischen Dreiklangs, deren jedes ohne andere Zubehör kräftig hervorzutreten verlangt, oder sie giebt die Grundtöne der Anfangs - und Schlufsharmonie des Perioden selbst so bestimmt an, dafs die übrigen Intervalle der Akkorde überflüssig sind u. s. f. Solche Stellen begleitet man gewöhnlich unisono oder im Einklange oder mit Oktaven, sie fodern und bedürfen keine andere Begleitung, indem sie gewissermafsen zugleich melodisch und harmonisch sind. Hier folgen einige Beispiele, man wird dergleichen genug in Musikstücken aller Art finden.



Die begleitenden Stimmen welche sich zwischen der Ocer- und Unterstimme befinden, heifsen Mittelstimmen. Sie bilden sich meistens aus den beiden äufseren Stimmen — in solchen Sätzen wo nur die Oberstimme die Melodie führt — von selbst, indem sie die hier fehlenden Intervalle ergänzen oder auch verdoppeln. Auch die Mittelstimmen, ob sie schon mehr untergeordnet sind, sollen ihren eigenen melodischen Gang haben, und in Hinsicht der Entfernung vom Ganzen in gutem Verhältnifs stehen. Leichte gefällige Melodieen eignen sich mehr für die dreistimmige, ernste, weniger verzierte und langsame Sätze lieber für die vierstimmige Begleitung, doch lassen sich hierüber keine Regeln festsetzen. Da bekanntlich alle Grundharmonieen aus 3 oder 4 wesentlichen Intervallen bestehen, so ist der rein vierstimmige Satz der vorzüglichste. Man kann zwar 5 auch 6 und mehr Stimmen setzen, doch immer nur durch Verdopplungen, die man freilich so zu wählen wissen mufs, dafs keine fehlerhaften Fortschreitungen entstehen, so wie man dagegen bei 3 Stimmen die auszulassenden Töne zu berücksichtigen hat. Für alle mögliche Fälle Regeln aufzustellen, dürfte ein vergebliches Bemühen bleiben. Viele in diesem Abschnitt sich befindende Beispiele lassen sich auch hier anwenden. Man studire besonders gut gesetzte drei- und vierstimmige Choräle und dergleichen einfache Melodieen und vergleiche seine Arbeiten damit. Die Bildung nach guten Mustern bleibt immer die beste, wer es dahin brachte solche gehörig zu verstehen, hat davon gewifs den gröfsten Gewinn. Die nicht blofs fehlerfreie sondern auch schöne Stimmenführung gehört schon ins Gebiet der Kompositionslehre, indefs wird der folgende Abschnitt noch mancherlei Winke darüber geben.

Funfzehnter Abschnitt.

Von den Tonstücken mit mehreren Hauptstimmen.

Was wir bisher über die Melodie und ihre Begleitung bemerkten, bezog sich vorzüglich auf solche einfache Sätze, wo nur die Oberstimme den Gesang führt. Um auch anders eingerichtete und gröfsere Tonstücke verstehen zu können, folgen hier kürzlich noch einige belehrende Bemerkungen.

A. Einrichtung gröſserer Tonstücke überhaupt.

Diejenigen Musikstücke, welche nicht bloſs aus einer kleineren einfachen Melodie bestehen, haben gewöhnlich einen Hauptgedanken einen melodischen Satz oder Perioden zum Grunde, den man das Thema, Hauptsatz nennt. Dieſes Thema ist gemeiniglich der erste Periode des Stücks und die folgenden stehen mit ihm als Zwiscensätze und Nebengedanken in näherer Beziehung. Das Thema bleibt stets vorherrschend, und erscheint auf mancherlei Weise, in verschiedenen Gestalten, auf andern Tonstufen, mit andern Nebengedanken in Verbindung, immer wieder. Bisweilen sind auch 2 oder mehrere Hauptgedanken angenommen, oder auch nur der eine mit einem einzigen Nebengedanken verbunden. Wie dem auch sey, so müssen die einzelnen Sätze und Perioden immer im genauesten Verhältniſs zu einander stehen und ein geordnetes Ganze bilden. Je wenigere und einfachere Gedanken ein Tonstück enthält, und auf je verschiedene Weise diese immer wieder in anderer Gestalt erscheinen, je mehr die Einheit mit der Mannigfaltigkeit verbunden ist, desto besser ist es gearbeitet. Das Thema, und nach Befinden dieser oder jener Zwischensatz, wird nun oft unter verschiedene Stimmen vertheilt, so daſs bald die Ober-, bald die Unter- oder eine Mittelstimme die Melodie führt, oder einige Stimmen zugleich einen melodischen Satz, die andern aber die Begleitung haben. Man vergleiche gute Klaviersonaten und dergleichen Kompositionen. Bisweilen geht auch wohl dem eigentlichen Thema ein Einleitungssatz vorher, der nach Befinden als Zwischensatz wiederkehrt.

Wenn in einem Musikstücke die Hauptmelodie nur einem Instrumente oder einer Singstimme zugetheilt ist — wie in Konzerten, Arien u. dgl. — so heiſst diese die Hauptstimme. Bei Gesangstücken für 2, 3 und mehrere Stimmen, wo jede ihren eigenen melodischen Gang hat, oder der Hauptgedanke wechselseitig von ihnen vorgetragen wird, ist jede derselben als Hauptstimme zu betrachten, so wie auch in dergleichen Sätzen für verschiedene melodieführende — obligate — Instrumente. Stücke für 2 solche wesentliche Stimmen nennt man Duetten, für 3, Terzetten oder Trios, für 4, Quartetts u. s. f. Ein Stück für etliche Hauptstimmen, kann noch mehrere Stimmen zur Begleitung haben, so wie man Duetten, Terzetten u. dgl. für Gesang von mehreren Instrumenten begleitet findet. Bei gröſseren Instrumentalsätzen sind gewöhnlich die 4 Bogeninstrumente die Stellvertreter der 4 Singstimmen, andere welche nur Verdoppelungen enthalten oder mit einer Hauptstimme im Einklange gehen, heiſsen Neben- oder Füllstimmen. Oft sind auch diese für einzelne Stellen obligat. In gröſseren mehrstimmigen Gesangstücken begleiten die Instrumente die Melodie oder führen mit dieser in Verbindung stehende Nebengedanken aus. Alles dieses läſst sich am besten aus verschiedenen Musikstücken ersehen.

B. Verschiedener Styl.

Wenn der Komponist durch ein Tonstück besondere Gefühle, Fröhlichkeit, Andacht u. s. f. erregen will oder es zu einem gewissen Zweck bestimmt, so erhält es dadurch in der Bearbeitung etwas Charak-

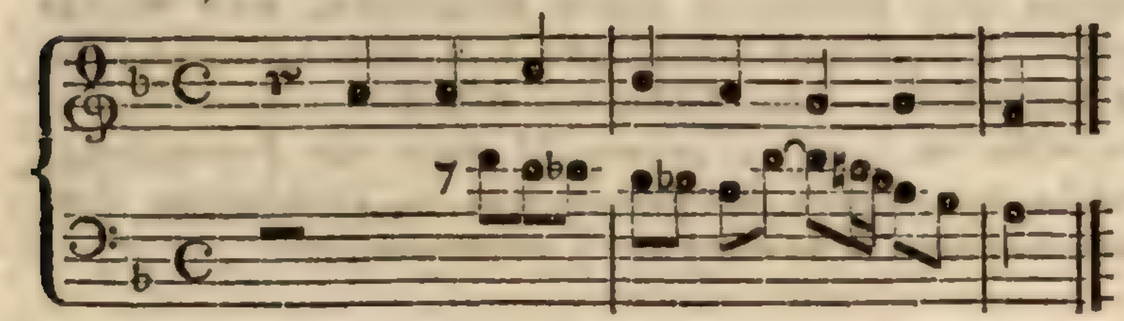
teristisches, was man die Schreibart oder den Styl nennt. Man unterscheidet gewöhnlich 1) den strengen — gebundenen — und 2) den freien — ungebundenen, galanten — Styl. Musikstücke im strengen Styl verlangen eine einfache, wenig vezierte Melodie, weniger fühlbare Rhythmen, genaue Beibehaltung, Zergliederung und Durchführung des Thema in den verschiedenen Hauptstimmen, eine kräftige, durch öfteren Gebrauch der Difsonanzen eng verbundene Harmonie u. s. w.; dahingegen der freie Styl sich durch mehr ausgeschmückte Melodieen, leichteren Rhythmus, öftere Absätze und Einschnitte, mehrere Nebengedanken, leicht faſsliche Harmonieen u. dgl. unterscheidet. Die Schreibart deren man sich für religiöse Musik bedient, um Empfindungen der Andacht und Ehrfurcht auszudrücken, nennt man auch den Kirchenstyl. Tonstücke zum kirchlichen Gebrauch müssen sich besonders durch Einfachheit und Würde auszeichnen, wozu sich der strenge Styl am besten eignet. Eür andere Gattungen von Musikstücken, die dnrch den Ausdruck verschiedener Gefühle den Zuhörer vergnügen, oder Gelegenheit geben sollen besondere Kunstfertigkeit im Gesang oder auf einem Instrumente zu zeigen, gebraucht man die Benennung: Kammerstyl, so wie man wohl auch Tonstücke, welche mancherlei Empfindungen in Verbindung dargestellter Handlungen auszudrücken bestimmt sind, einen eigenen Theaterstyl unterscheidet.

C. Kontrapunkt.

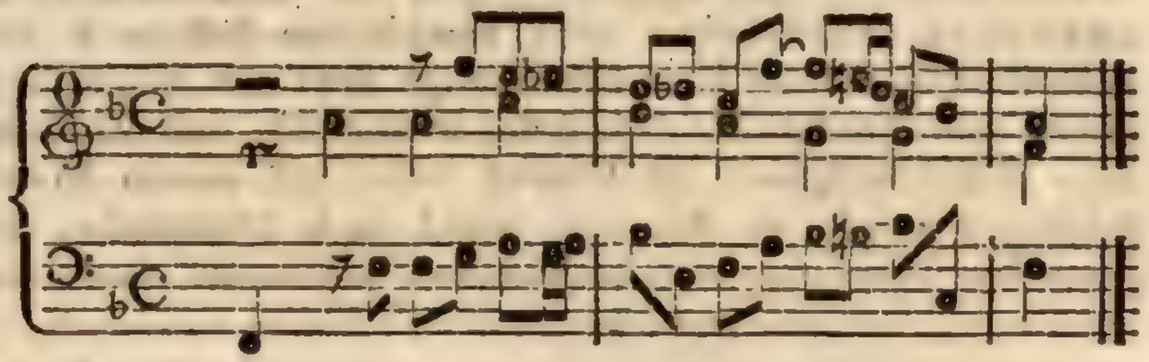
Unter diesem musikalischen Kunstausdruck versteht man bisweilen die Kenntnifs der Harmonie überhaupt, in besonderer Bedeutung aber meint man damit die Fähigkeit, zwei oder mehrere Stimmen so einzurichten, dafs sie gegen einander verwechselt oder umgekehrt, und ohne Veränderung ihres Ganges um mehrere Stufen höher oder tiefer gesetzt werden können. Wenn zu einer Melodie ein zweiter melodischer Gedanke kommt, so nennt man auch diesen die kontrapunktische Begleitung, den Kontrapunkt. Ursprünglich hatte jede Stimme, die man zur Begleitung einer Melodie schrieb, diesen Nahmen, man setzte Note gegen Note, Punkt gegen — kontra — Punkt. In nachstehenden Beispielen steht bei Nro. 1. gegen die Melodie der Oberstimme eine kontrapunktische Begleitung, in Nro. 2. sind die Stimmen umgekehrt, auch eine dritte als Bafs zur Ausfüllung der Harmonie zugefügt. Wenn zu einer Melodie zwei oder mehrere dergleichen, der Umkehrung und Verwechselung fähige Sätze stehen, so heifst der Kontrapunkt auch doppelt. Das Beispiel Nro. 3. enthält 3 Stimmen, die untere führt den Anfang einer Choralmelodie. Man kann hier die zweite mit der obern Stimme verwechseln, wie bei Nro. 4. oder auch die Melodie des Basses zur Oberstimme machen, wie bei Nro. 5. Dafs bei dem Kontrapunkt die Stimmen besonders zur Versetzung und Umkehrung eingeriichtet werden müssen, versteht sich von selbst. Es kann diese Versetzung durch alle Stufen der Tonleiter geschehen, so dafs der Einklang zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte u. s. f. wird. Man hat also den Kontrapunkt in der Sekunde oder None, in der Terz oder Dezime u. dgl. Am gewöhnlichsten bedient man sich des Kontrapunkts in der Terz, Quinte oder Oktave. Wenn nämlich 2 Stimmen so eingerichtet sind, dafs die obere gegen die untere eine

Terz — oder Dezime — tiefer, und umgekehrt die untere gegen die obere um so viel höher gesetzt werden kann, so ist dieſs ein Kontrapunkt in der Terz oder Dezime. Man sehe das Beispiel Nro. 6. Bei a) sind die Stimmen umgekehrt, bei b) steht die untere Stimme oben, die — anfänglich — obere unten und zwar eine Terz oder Dezime tiefer, bei c) sind beide Stimmen um eine Terz versetzt, bei d) steht die Unterstimme um eine Oktave höher, der obern ist die Terz oder Dezime tiefer zugefügt, letzteres kann auch mit der untern — die nun hier zur mittlern geworden — wie bei c) geschehen.

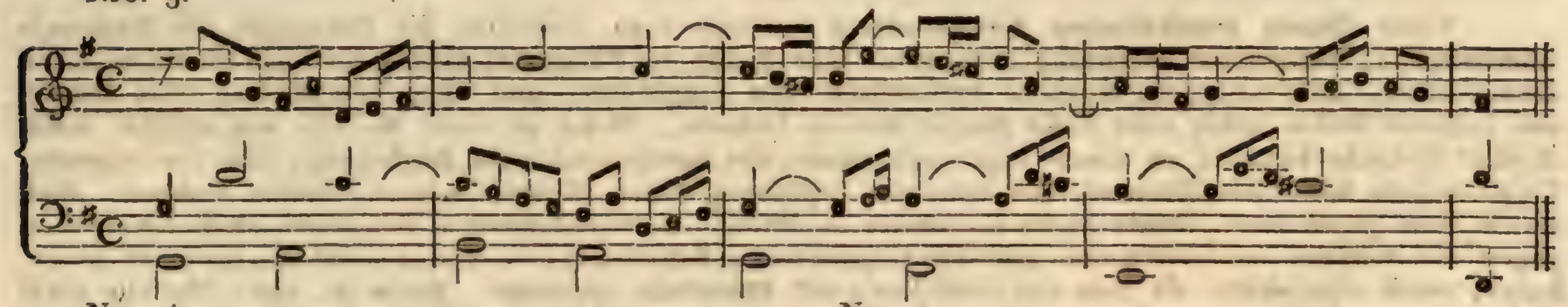
Nro. 1.



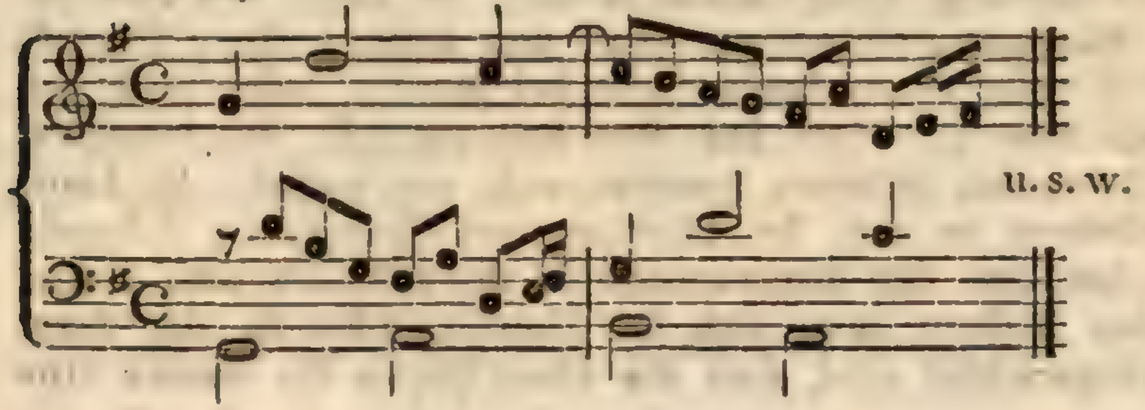
Nro. 2.



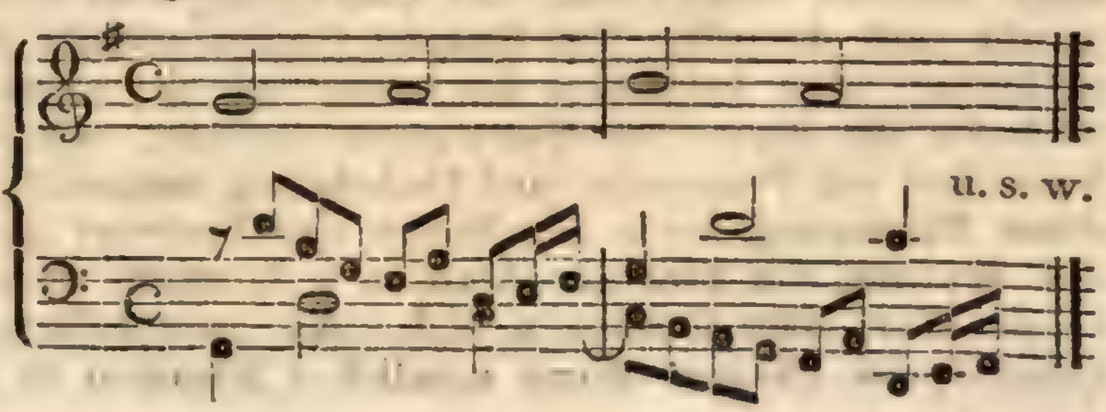
Nro. 3.



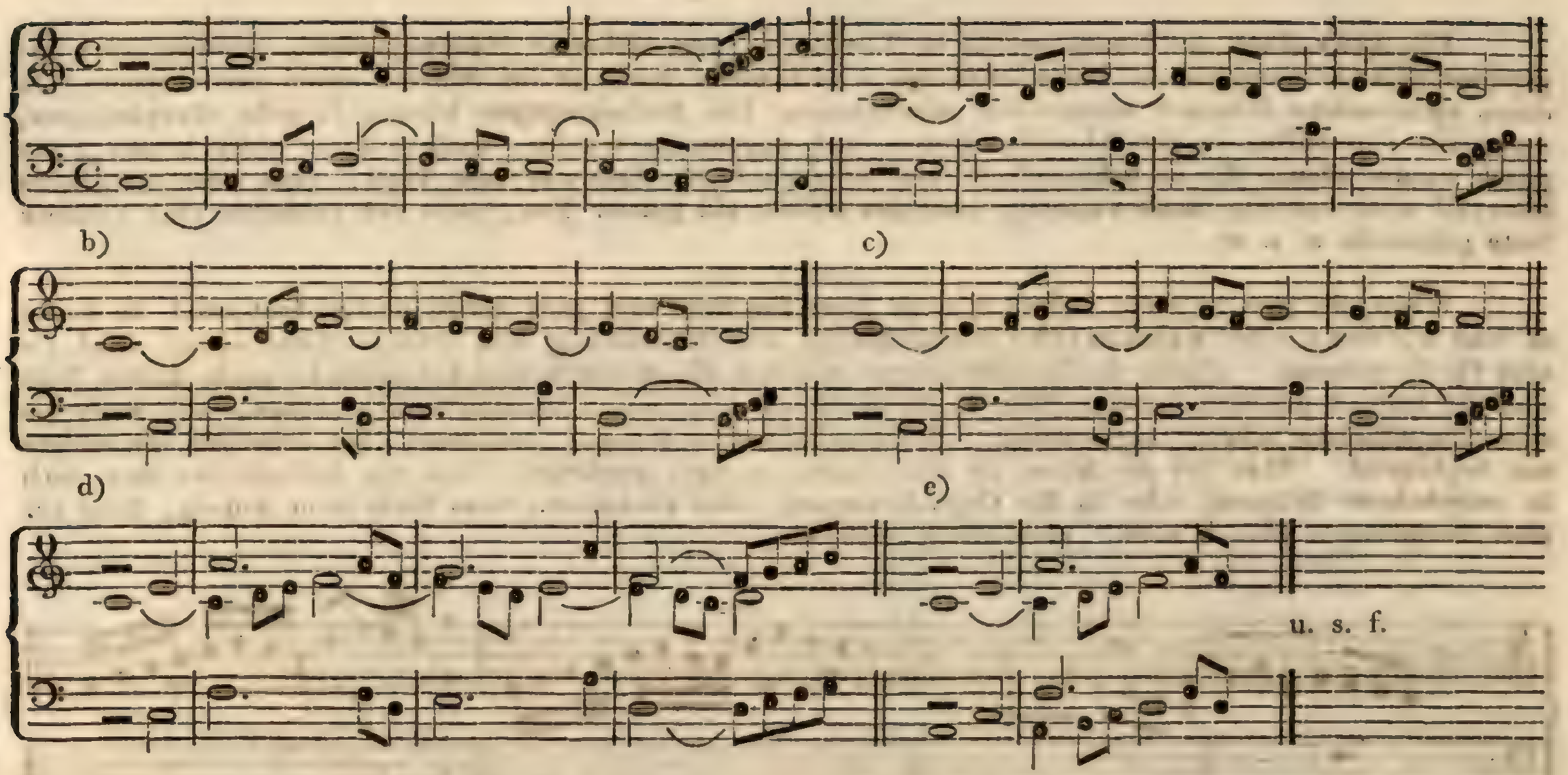
Nro. 4.



Nro. 5.



Nro. 6.

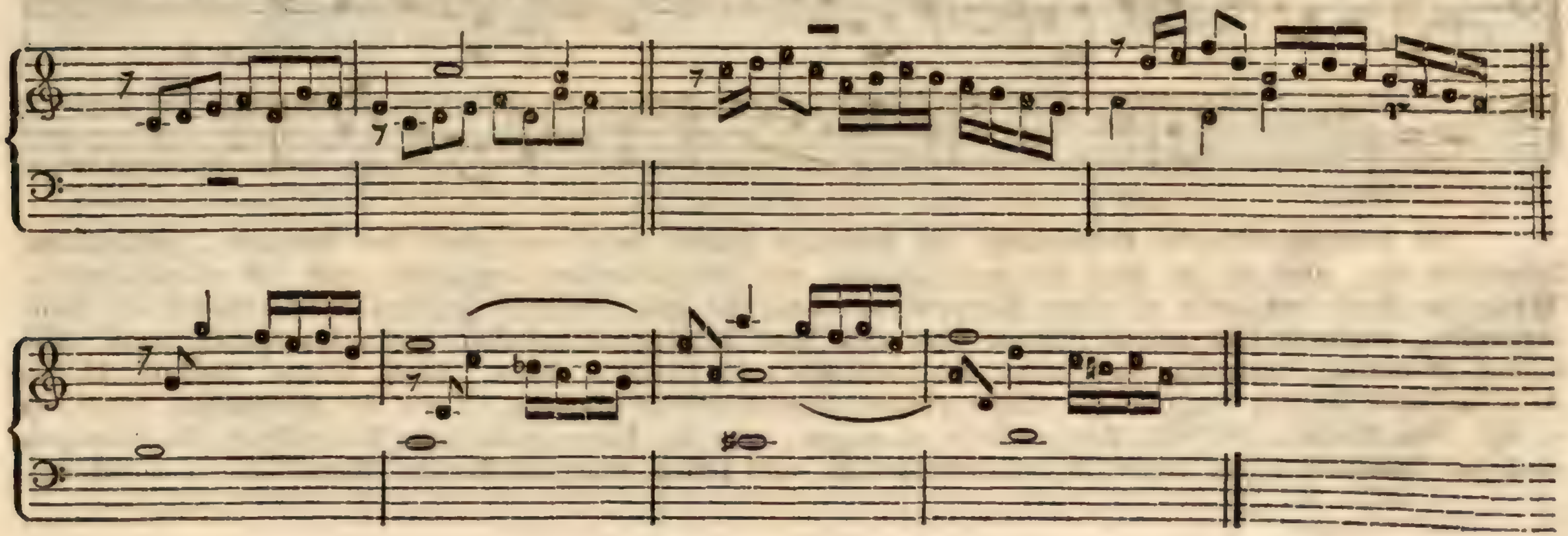


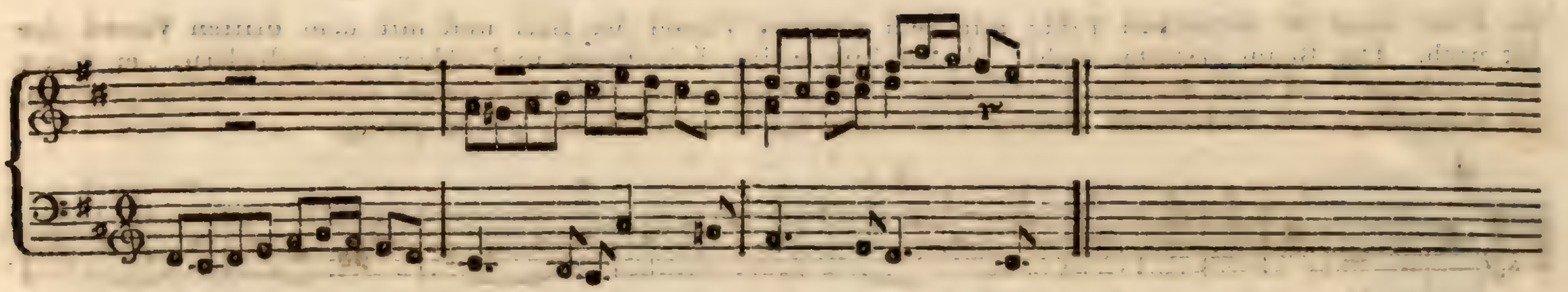
Die kontrapunktische Behandlung der Stimmen gehört zwar vorzüglich der strengen, gebundenen Schreibart an, aber sie ist auch für jede Gattung von Musikstücken anwendbar und oft unentbehrlich. Wenn ein Stück aus mehr als einer Hauptstimme bestehen soll, so ist es ja eben der Gebrauch des Kontrapunkts, wodurch eine solche Stimme über eine blofs begleitende erhoben und selbstständig wird. Die Chöre, Motetten, Oratorien und andere Kirchenstücke von Händel, Sebast. Bach, Graun, Mozart, Hayde u. a. m. sind für das Studium des Kontrapunkts unerschöpfliche Quellen, so wie die Sinfonieen, Quartetts u. dgl. von Mozart, Hayde, Brethoven u. a. zeigen, wie die kontrapunktische Behandlung der Stimmen auch bei Tonstücken im freien Styl anwendbar ist und ihnen einen bleibenden Werth zu geben vermag.

D. Nachahmungen.

Die Anwendung des Kontrapunkts in Tonstücken von mehreren Hauptstimmen, veranlafst die sogenannten Nachahmungen — Imitationen. — Nachahmen heifst in der Musik: einen melodischen Satz durch verschiedene Stimmen unmittelbar wiederholen. DIe Nachahmungen können in jeder Hauptstimme, durch aile Intervalle, in der Sekunde, Terz u. s. f. angebracht werden, auch sind sie nicht immer ganz genau anzuwenden, die nachahmende Stimme wiederholt den Satz nur zum Theil, eins oder das andre Intervall wird um eine Stufe versetzt, statt des halben ein ganzer Ton, statt der gröfseren eine kleinere Note gebraucht u. s. w.

Wenn ein Satz in einer andern Stimme Note für Note und ganz genau nachgeahmt wird, so heifst es eine strenge oder kanonische Nachahmung, mit Abänderung und weniger Genauigkeit wird sie eine freie genennt. Durch die Nachahmungen erhalten die mehrstimmigen Tonstücke einen hohen Reiz und die Einheit des Charakters. Man findet sie daher fast in den meisten Musikstücken, die mehr als eine Hauptstimme haben, angewendet. Während die eine Stimme nachahmt, ist bisweilen die andere nur begleitend. Man hat die Kunst im Nachahmen so weit getrieben, dafs ein melodischer Satz auch in umgekehrter Ordnung, oder in der Gegenbewegung, oder rückwärts, vom Ende zum Anfang, Note für Note vorgetragen werden kann. Hier einige Beispiele.



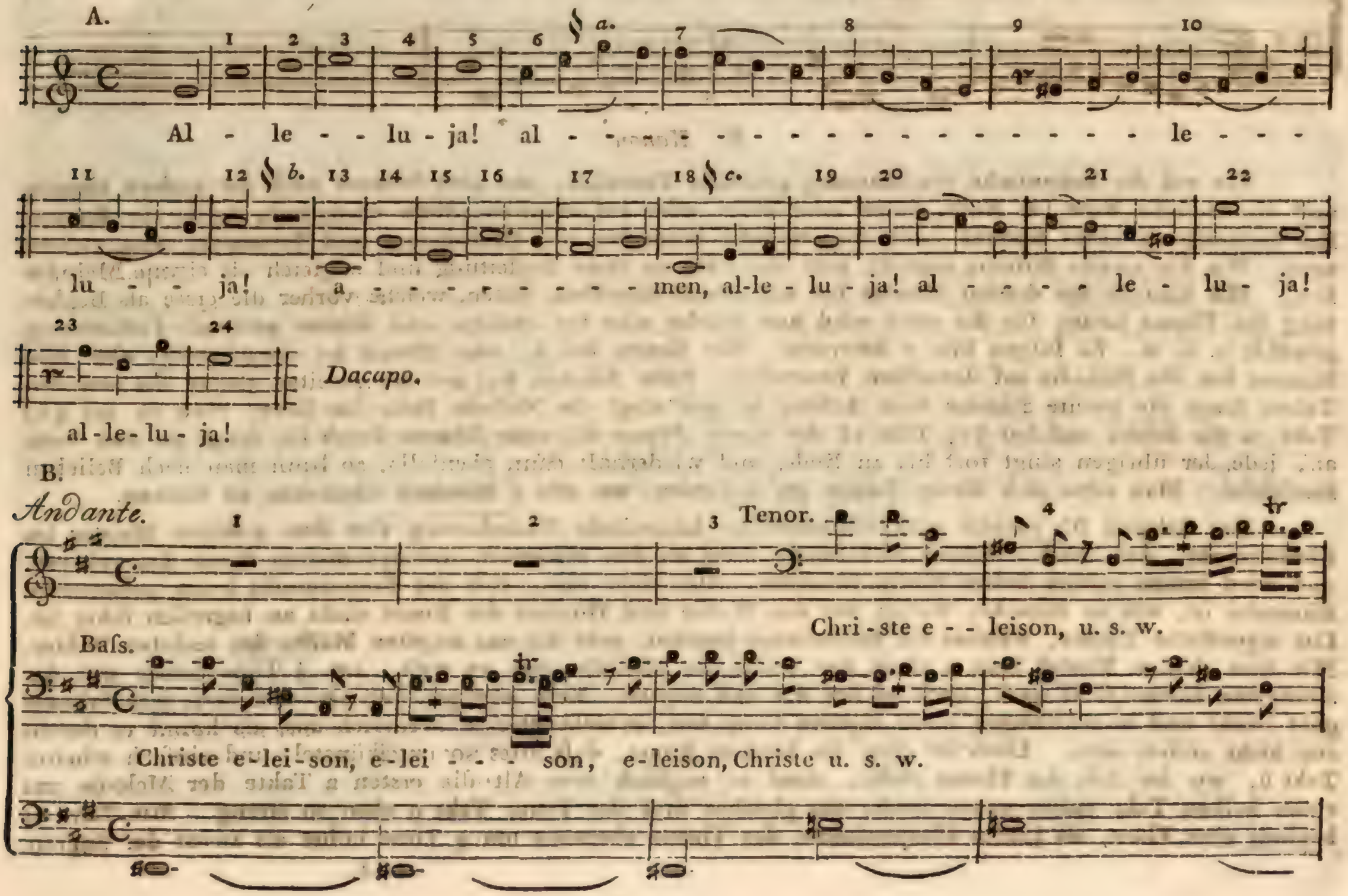


E. Kanon.

Ein auf die kanonische Nachahmung gebautes Tonstück, wo eine Stimme nach der ändern eintritt und die Melodie Note für Note, höher oder tiefer, oder auf derselben Stufe wiederholt, heifst ein Kanon. Bei Verfertigung eines Kanons mufs die Melodie besonders zur Umkehrung und Versetzung eingerichtet seyn. Wo die zweite Stimme eintritt, geht die erste zu ihrer Begleitung und zugleich als eigene Melodie fort. Mit Eintritt der dritten Stimme hat die zweite dieselben Noten, welche vorher die erste als Begleitung des Thema hatte; für die erste wird nun wieder eine zur zweiten und dritten passende Fortsetzung gewählt u. s. w. Es folgen hier 2 Beispiele. Der Kanon bei A, von Mozart ist vierstimmig, aber jede Stimme hat die Melodie auf denselben Tonstufen. Beim Zeichen §a) auf der zweiten Hälfte des sechsten Taktes fängt die zweite Stimme vom Anfang an und singt die Melodie Note für Note, eben so bei §b) Takt 12 die dritte, und bei §c) Takt 18 die vierte. Wenn die erste Stimme durch ist, fängt sie von vorn an, jede der übrigen singt fort bis zu Ende, und wiederholt dann ebenfalls, so kann man nach Belieben fortfahren. Man setze sich diesen Kanon auf 4 Linien, um alle 4 Stimmen übersehen zu können.

Das Beispiel B) enthält eine vierstimmige kanonische Nachahmung von dem gröfsten Meister im Kontrapunkt, Seb. Bach. Dieser Satz dürfte wohl zu den schönsten Kunstprodukten dieser Art gehören, und wird immer seinen hohen Werth behalten. Hier sieht man, dafs der Kontrapunkt keine pedantische Künstelei ist, wie so Mancher wähnt, der das Wahre und Höchste der Kunst nicht zu begreifen fähig ist. Das eigentliche Thema, welches die Bafsstimme beginnt, geht bis zur zweiten Hälfte des sechsten Taktes. Mit dem dritten Viertel Takt 3 ahmt der Tenor die Melodie eben so weit, um 4 Töne höher mit der strengsten Genauigkeit nach, auch so der Alt und Sopran. Kein einziger Ton ist verändert, jede Stimme geht leicht und ungezwungen ihren eigenen Gang fort, es sieht alles so natürlich aus, als könne es durchaus nicht anders seyn. Diefs ist eben die höchste Kunst, dafs alles so ungekünstelt und einfach scheint. Takt 6, wo der Bafs das Thema endet, ahmt er sogleich dem Alt die ersten 2 Takte der Melodie um einen halben Takt später genau nach, ein gleiches thut der Tenor Takt 9 eben so streng. Mit Takt 11 beginnt eine Flöte, als fünfte Hauptstimme, das Thema abermals um 4 Töne höher als zuvor der Sopran;

der Flöte ahmt in demselben Takte mit dem zweiten Viertel der Bafs und mit dem dritten Viertel der Alt nach. Der Raum gestattet nicht, diesen Satz weiter beizufügen und näher zu zergliedern, er bietet den reichsten Stoff zum weitern Nachdenken. Dem Ganzen ist eine begleitende Grundstimme beigegeben, die jedesmalige neu eintretende Stimme bezeichnet die Grundharmonie genau genug.



Sopran. 5 6 7 8 Sopran.

Christe e -

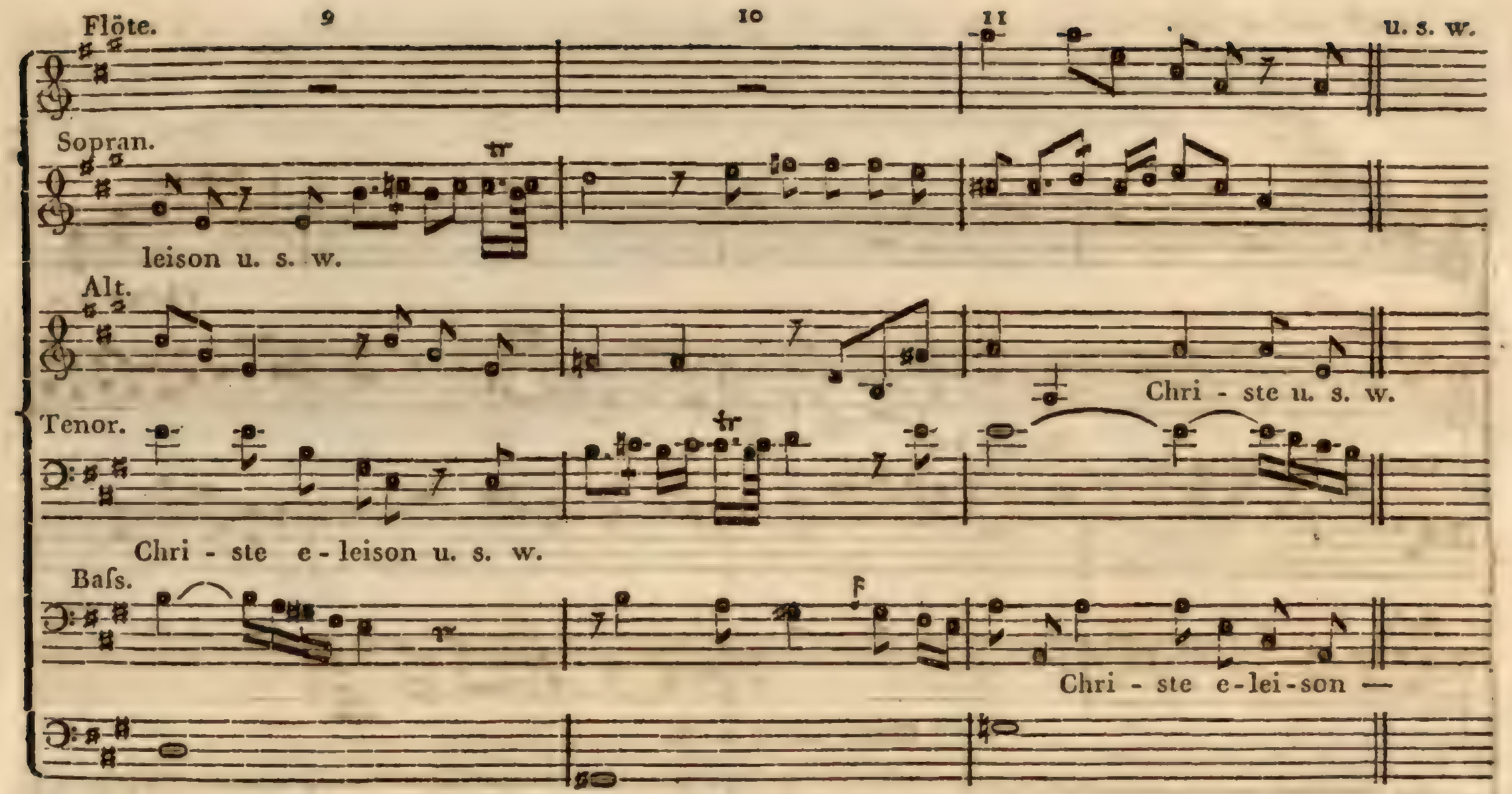
Alt.

Christe etc.

Tenor.

Bafs.

Chri - ste u. s. w.



F. Fuge.

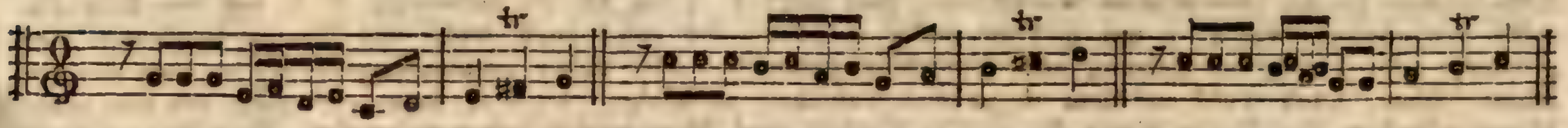
Die Fuge ist ein Tonstück in gebundener Schreibart, welches sich durch seine Einrichtung und Form ganz besonders auszeichnet. Sie besteht gewöhnlich nur aus einem Hauptsatz, welcher von jeder Hauptstimme nach strengen Regeln nachgeahmt wird, so daſs er immer wieder erscheint und durch das ganze Stück vorherrschend ist. Man unterscheidet bei der Fuge folgende 5 Hauptstücke: 1) der Führer — Hauptsatz, Thema, Subjekt. — So heiſst der melodische Satz, welcher die Fuge anhebt und dem ganzen Stück zum Grunde liegt. 2) der Gefährte — Comes, — worunter die ähnliche Wiederholung des Thema in der folgenden höhern oder tiefern Stimme verstanden wird. 3) der Wiederschlag — repercussio — damit meint man die Ordnung, in welcher der Führer und Gefährte abwechselnd wieder

erscheint. 4) die Gegenharmonie — Gegensatz, Kontrasubjekt, — dieſs ist die Harmonie, welche das Thema in einer andern Stimme begleitet. 5) die Zwischenharmonie, so nennt man die kurzen Sätze, die sich dann hören lassen, wenn das Thema einige Zeit schweigt.

Das Thema muſs möglichst einfach und faſslich und zur Nachahmung und mancherlei Umgestaltung besonders eingerichtet seyn. Ein wesentliches Erfordernifs der Fuge ist auch ihr ununterbrochener Lauf, ohne Kadenz und Ruhepunkt, wenn sich daher das Thema zu einem Schluſs neigt, wird solcher sogleich durch das Eintreten einer neuen Stimme vermieden. Der Gefährte fängt um eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer als der Führer an, und ahmt ihn möglichst genau nach. Hierbei ist es Regel: daſs bei dem Gefährten, wenn man ihn mit dem Thema zusammenhält, der Hauptton allezeit der Quinte, und umgekehrt, entgegen stehen soll. Fängt z. B. das Thema mit dem Hauptton an, so antwortet der Gefährte mit der Quinte; schlieſst das Thema mit der Quinte, so endet der Gefährte auf dem Hauptton; fällt der Schluſs des Führers auf die Terz der Dominante, so trifft er dann beim Gefährten auf die Terz der Tonika oder er wendet sich auch wohl auf den Hauptton selbst. Da eine Oktave aus 2 ungleichen Hälften besteht, — c d e f g | g a h c — so muſs wegen Befolgung der Regel, daſs Hauptton und Quinte einander antworten sollen, der Gefährte bisweilen eine kleine Abänderung erleiden: indem nämlich in der groſsen Oktavhälfte ein Intervall ausgelassen oder überschlagen, und umgekehrten Falls um eine Stufe verkürzt wird. Man sehe dieſs an folgendem Beispiele A. Hier fängt das Thema mit der Quinte, der Gefährte mit dem Hauptton an, ersteres geht bei der dritten Note um 3 Stufen abwärts, letzterer aber nur eine Stufe. Eben so muſs, wenn das Thema am Schluſs in die Dominante ausweicht, der Gefährte so abgeändert werden, daſs er in der Tonika endet, weil man auſserdem die Haupttonart sogleich aus dem Gehör bringen würde. Dieſs zeigt das Beispiel B.

A. Führer. Gefährte.

B. Führer. Gefährte. (falsch) (richtig)



Die Fuge eignet sich am besten für 4 Stimmen, deren sich immer je 2 und 2, eine äuſsere und eine mittlere, auf einander beziehen. Beginnt sie z. B. mit dem Sopran, so hat der Alt den Gefährten um eine Quarte tiefer mit den nöthigen Abänderungen, der Tenor giebt dann das Thema, und der Baſs

den Gefährten um 1 Oktave tiefer genau wieder. Die Gegenharmonie, so wie die Zwischenharmonie, mufs mit dem Hauptsatz immer in genauer Verbindung stehen und sich ebenfalls leicht umgestalten lassen. Kein Gedanke darf einzeln, ohne Zweck erscheinen, alles mufs sich eng aneinander schliefsen und zu einem wohlgeordneten Ganzen abrunden.

Die erste Durchführung des Fugensatzes durch die 4 Hauptstimmen ist sich meist immer gleich und weniger schwierig als die weitere Fortsetzung, wo er in den verschiedenen Wiederschlägen in andern Tonarten, veränderten Nachahmungen u. dergl. zurückkehren und auf mannigfache Weise behandelt werden soll.

Bei Verfertigung eines Fugensatzes setzt man, wie sich von selbst versteht, erst das wohleingerichtete Thema, dann wird der Gefährte gehörig geordnet, nachher die erste Stimme als zweckmäfsige Begleitung, mit der Gegenharmonie fortgeführt, die dritte Stimme erhält genau das Thema in der Oktave, und die beiden ersten gehen dazu begleitend u. s. f.

Gemeiniglich erscheint dann in dem weitern Verlauf ein kurzer Zwischensatz, nach welchem wieder eine beliebige Stimme, die vorher auch wohl pausirte, um den Eintritt bemerklicher zu machen, das Thema als Wiederschlag in einer nahen Tonart — etwa erst in der Ober- und Unterdominante oder in der Paralleltonart — anhebt, wo es dann mehr willkührlich ohne die erste Stimmenordnung und das Festhalten der Tonart so genau zu beobachten, fortgesetzt wird. Ausweichungen in entfernte Tonarten finden bei den Fugen selten statt.

Alles diefs betrachte man an dem Beispiel A, welches ein Stück einer Fuge von Mozart — für 4 Hände — enthält. Takt 1 und 2 findet man das Thema, T. 3 und 4 den Gefährten im Alt, die Oberstimme als Gegenharmonie, T. 5, 6 das Thema, um 1 Oktave tiefer als der Sopran, T. 7, 8 den Gefährten wie beim Alt, dann folgt eine Zwischenharmonie. T. 13 bringt die Oberstimme das Thema in der Tonart der Oberterz, T. 15 der Bafs in der Unterterz u. s. f. Wie später das Thema auch wohl in umgekehrter Gestalt erscheint, zeigt das Beispiel B aus derselben Fuge. Takt 1 und 2 hat das Thema umgekehrt, die Intervalle, welche abwärts giengen, folgen hier aufwärts, mit der Hälfte Takt 2 tritt das eigentliche Thema in der Oberstimme wieder ein, und folgt T. 4 im Alt als Gefährte; T. 6 hat der Bafs dieselbe Umkehrung wie T. 1 um 4 Töne tiefer u. s. f. So wird auch wohl das Thema in Noten von gröfserer oder geringerer Geltung zum Vorschein gebracht, oder näher zusammengerückt, so dafs der Gefährte früher, auch wohl auf dem ungeraden Takttheil nachfolgt, kurz es dreht sich alles um den einen Hauptgedanken, das Ganze bietet die gröfste Einheit und Mannigfaltigkeit vereint dar. Gewöhnlich endet die Fuge mit einem Orgelpunkt, über welchen sich die Hauptgedanken des Stücks mannigfach bewegen. Bei C findet man den Schlufs jener Mozartschen Fuge.

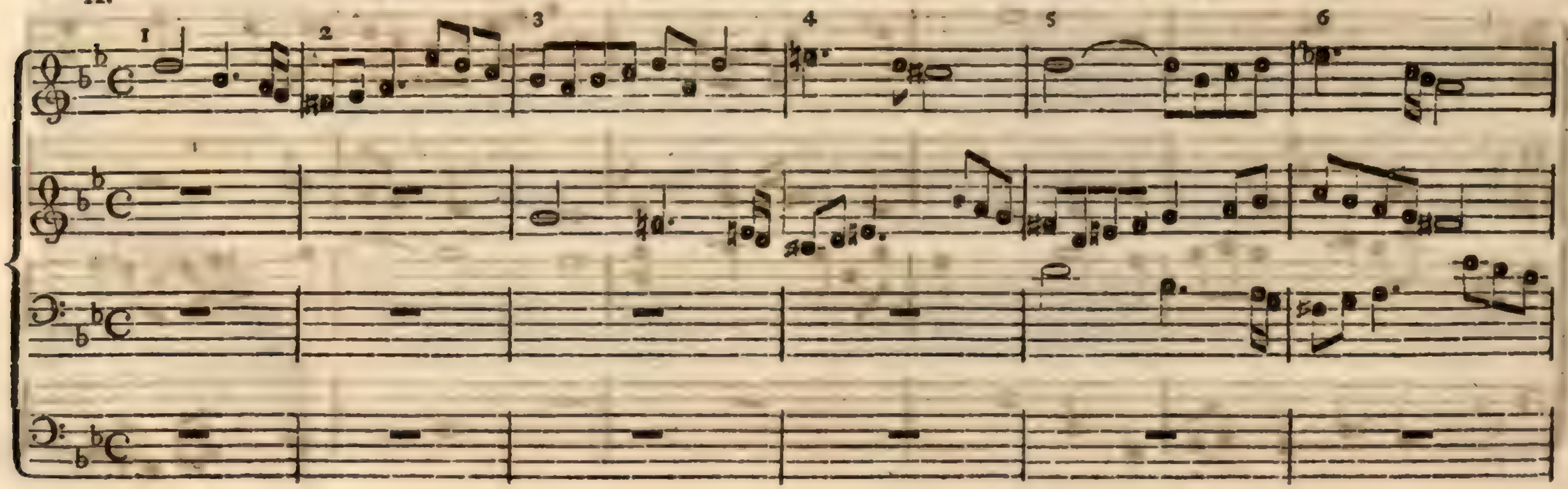
Die Fuge fodert in ihrer harmonischen Bearbeitung besonders den Gebrauch der Bindungen; wenn das Thema schon dergleichen enthält, wird ihm deshalb, um die taktwidrigen Rückungen auszugleichen, — oft auch aus andern Gründen z. B. seiner Länge wegen — gleich Anfangs eine begleitende Melodie oder Gegenharmonie beigesellt, welcher Satz dann ein wesentliches Zubehör des Ganzen bleibt. Man sehe dieſs in dem Beispiel D. Der Baſs beginnt das Thema, der Alt begleitet es mit einer eignen Melodie und schweigt dann wieder; T. 6 erscheint der Gefährte im Tenor um eine Quinte höher, und die Oberstimme Takt 7. übernimmt in gleichem Verhältniſs jene Gegenmelodie, die man auch das Kontrasubjekt zu nennen pflegt. Das Übrige wird man sich leicht erklären können.

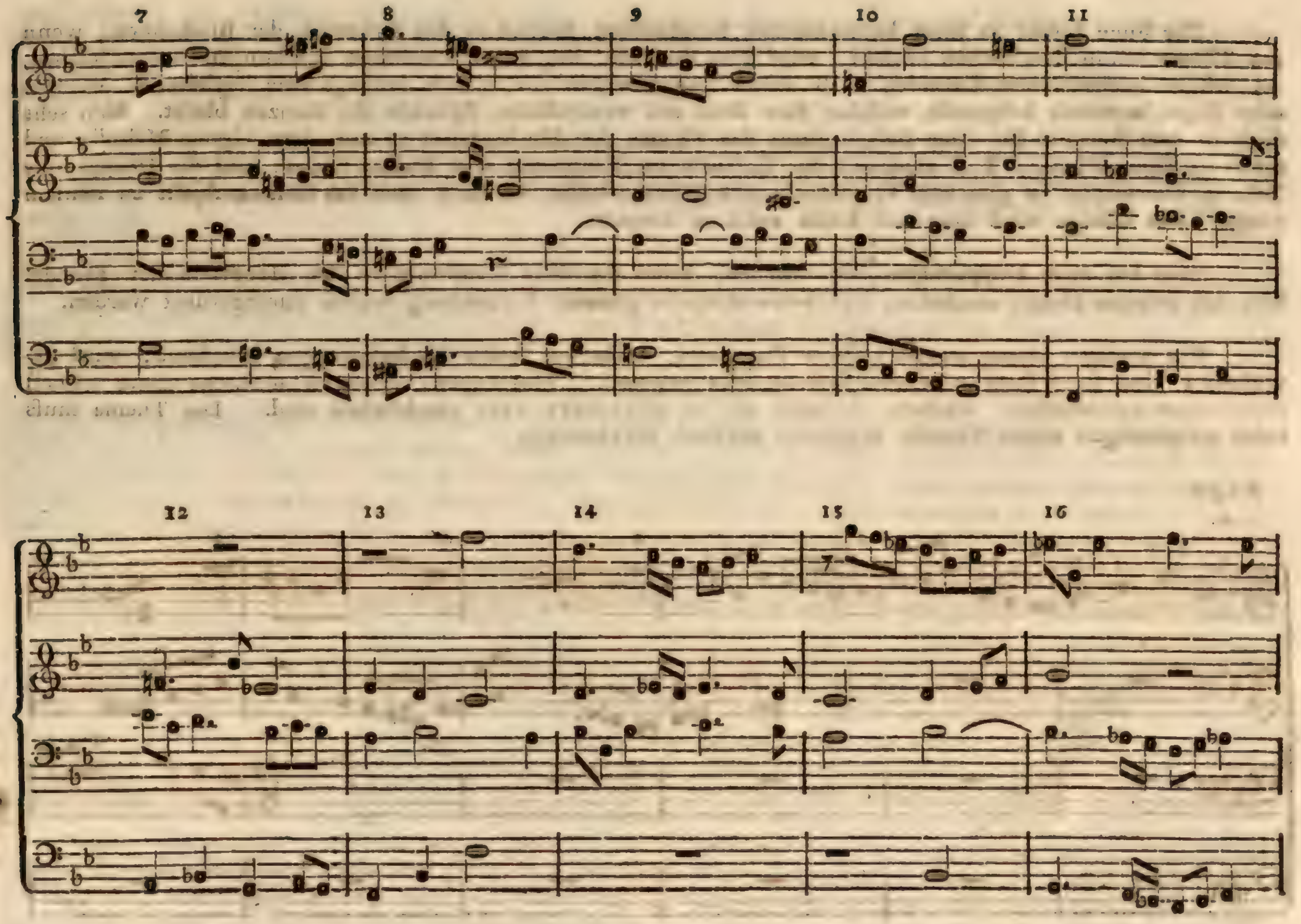
Man hat auch Doppelfugen, in welchen, wenn der erste Hauptsatz in den Hauptstimmen geendet hat, ein zweites Thema erscheint, und beide dann in genauer Verbindung weiter durchgeführt werden.

Ein weniger streng ausgearbeiteter Fugensatz, mehr aus freien Nachahmungen bestehend, wird gewöhnlich eine freie Fuge oder ein fugirter Satz genennt. Die Fugen verlangen meistens etwas schnell vorgetragen zu werden, weshalb sie auch oft im Alla-breve-Takt geschrieben sind. Das Thema muſs beim jedesmaligen neuen Eintritt besonders deutlich hervortreten.

Fuga.

A.

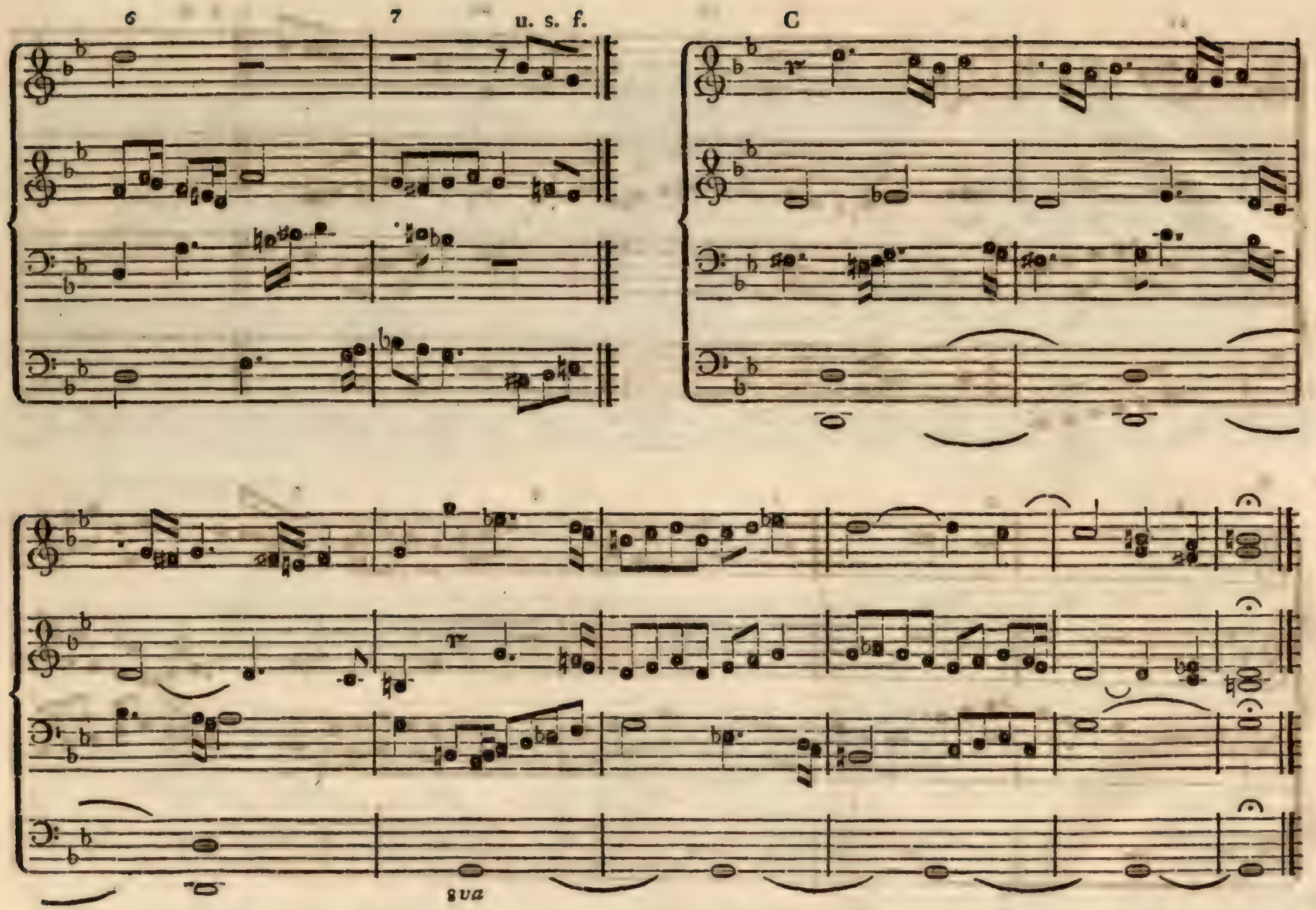



7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

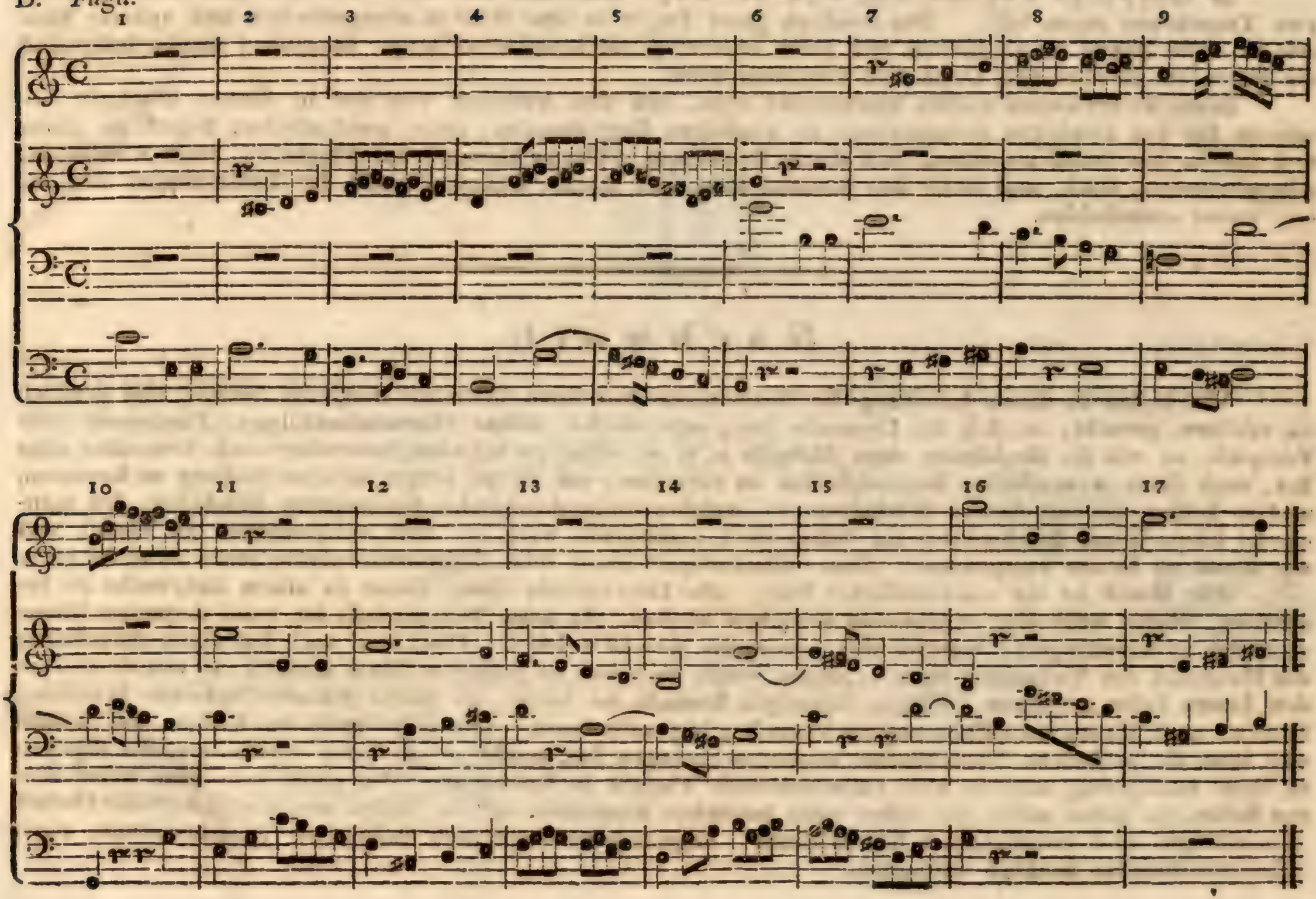
17 18 19 20 u. s. w.

B.

1 2 3 4 5


6
7
u. s. f.
C
8va

D. *Fuga.*



In Marpurgs Abhandlung von der Fuge findet man fast alles, was sich über diese Gattung von Tonstücken sagen läfst. Das Studiren guter Fugen in den Werken obengedachter und anderer Meister ist nicht genug zu empfehlen und giebt unstreitig die beste Anweisung. Besonders merkwürdig sind die Fugen für Klavier und Orgel von Sebastian Bach.

Diese Andeutungen mögen hinreichend seyn, um den Anfänger von den in diesem Abschnitt berührten für den künftigen Komponisten so wichtigen Gegenständen, einen anschaulichen Begriff zu geben und ihn in den Stand zu setzen, sich durch Benutzung gröfserer theoretischer Werke — eines Kirnberger, Albrechtsberger, Koch, und unter den neueren besonders Gottfr. Webers Theorie der Tonsetzkunst u. a. m. — weiter auszubilden.

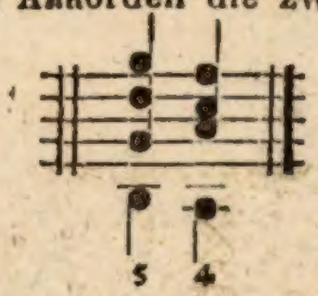
Nachwort.

Wir haben in dieser Anleitung die Harmonieen und ihren Gebrauch möglichst bündig und deutlich zu erklären gesucht, so dafs der Lernende fähig seyn dürfte, kleine Harmonieenfolgen, Fantasieen oder Vorspiele, so wie die Begleitung einer Melodie u. s. w. selbst zu erfinden, besonders auch Tonstücke aller Art, nach ihren wesentlichen Bestandtheilen zu verstehen, um sie zu seiner ferneren Bildung zu benutzen, und so hoffen wir mit diesem Werkchen, — welches unter drückenden heterogenen Geschäften, bei mancherlei körperlichen Beschwerden als Nebenarbeit geschrieben ward, — doch einigermafsen zu leisten, was wir damit zu leisten versprachen. Eine vollständige Theorie oder Kompositionslehre sollte es nicht seyn.

Die Musik ist ein unermefsliches Feld, alle Gegenstände dieser Kunst in einem Lehrbuche zu bearbeiten, dürfte wohl ein vergebliches Bemühen bleiben. In jeder Wissenschaft ist wohl derjenige Unterricht der zweckmäfsigste, welcher den Lernenden denken lehrt. Diefs war auch bei dieser Anweisung das Hauptziel des Verfassers; hätte er dieses, wenn auch nur in geringem Maas erreicht, so würde es ihm den besten Lohn gewähren. Mögen diejenigen Freunde der Kunst, die meine früheren Arbeiten brauchbar fanden, auch diesen unvollkommenen Versuch gütig aufnehmen. Die hohe Stufe der Kultur, auf welche sich jetzt die praktische Tonsetzkunst emporgeschwungen hat, macht es um desto schwieriger, die dagegen in ihrer Ausbildung noch so weit zurückstehende Theorie zu bearbeiten. Wer nicht ganz ohne Beruf diesen Boden zu bauen sucht, hat daher wohl besondere Ansprüche auf das billige und nachsichtsvolle Urtheil stimmfähiger und unbefangener Kunstrichter. Gegründeten Tadel und belehrende Zurechtweisung mufs jeder Schriftsteller dankbar aufnehmen.

Druckfehler.

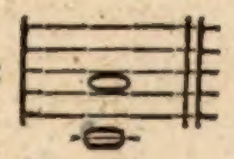
Seite 13. erste Notenzeile fehlen zu den letzten zwei Akkorden die zwei untersten Noten, es muſs so heiſsen:

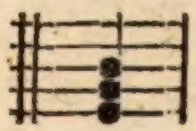
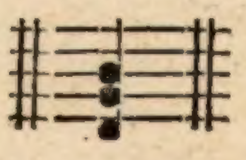


Seite 14 ist in der vorletzten Textzeile ein Wort ausgelassen, es muſs nämlich heiſsen: wie und warum bei dreistimmigen Sätzen Auslassungen etc.

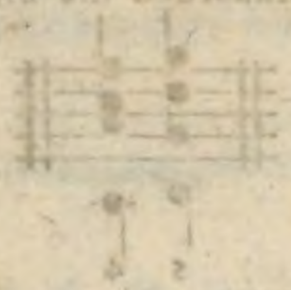
Seite 15. Nro. 4. der Notenbeispiele, 2. Takt, muſs das zweite e in der Mittelstimme wegfallen, und im 6ten Takt die letzte Baſsnote nicht a, sondern g seyn.

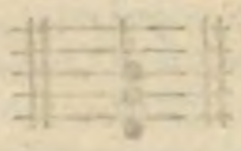
Seite 21 Zeile 5 von unten, statt: Hierbei a) — lese man: Hier, bei a)
Zeile 3 von unten, statt: besser, wie bei b) — lese man: besser bei b)

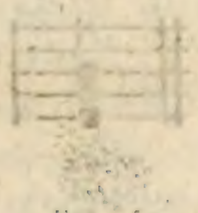
Seite 27 in der 3ten Notenzeile fehlt zum letzten Akkord die unterste Note, nämlich statt:  **muſs stehen:**

Seite 30 in dem Beispiel 8 muſs der vorletzte Akkord statt:  **stehen:** 

Seite 71, 1. Takt, Oberstimme, lies f e statt e d.
Seite 100, Zeile 4 v. oben, lies Zwischensätze.
Seite 101, Zeile 3 v. oben, l. verzierte, und Zeile 10 v. oben l. Für.
Seite 104, Zeile 3 v. oben, l. Die, und Zeile 4 v. oben l. alle.







BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Werner, Johann Gottlob,

Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre oder Anweisung richtige Harmoniefolgen und kleine Musik-Sätze zu erfinden für Anfänger und zum Selbstunterricht
Bd.: 2

Leipzig 1819
4 Mus.th. 1729-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10623002-4